محمد مظلوم

حطب إبراهيم
أو
الجيلُ البدويّ

شعر الثمانينات وأجيال الدولة العراقية

- **محمد مظلوم**
- **حطب إبراهيم او الجيل البدوي**

شعر الثمانينات وأجيال الدولة العراقية

- **الطبعة الأولى 2007**
-

حطب إبراهيم
أو
الجيل البدوي

المحتويات:

(... فأمر نمرود بجمعِ الحطب حتى كانت المرأةُ لتنذر في بعضِ ما تطلب مما تحب أنْ تدرك لئن أصابته لتحطبن في نارِ إبراهيم التي يحرق بها..)

(..فكانَ التاريخ من الطوفانِ إلى نارِ إبراهيم، ومن نارِ إبراهيم إلى مبعثِ الأنبياء..)

.. وأرخ بنو إسماعيلَ من نارِ إبراهيم إلى بنيانِ البيتِ ثُم من بنيانِ البيتِ حتى تفرقوا، فكانَ كلما خرج قوم أرخوا بمخرجِهم.)

تاريخ الطبري الجزء الأول ص 146

(النار لا تحرق الحطب لأجل تحصيل الرمادِ أو الفحمِ أو ما يجري مجراه، بلْ لإدامةِ ذاتِها والمحافظةِ على صورتِها، ولأجلِ أنْ يكملَ كل منهما ذاته ويحافظَ على جوهرِه..)

(صدر الدين الشيرازي من كتاب الحكمة المتعاليـة في الأسـفار العقليـة الأربعة.. - ج 8 - ص 333)

وأخذَ إبراهيم حطب المُحرقةِ، ووضعه على ظهرِ إسحق، وأمسك بيـدِهِ النـار والسكين، وسارا كلاهما معاً فقالَ إسحق لأبيهِ: هنا النـار والحطـب، فـأين الخروف للمحرقةِ؟

سفر التكوين 22 / 6 - 7

التعريف بأسماء الأزمنة

ترد في الكتاب مفردات يجري تكرارها بتواتر داخل فصول هذا البحث. ولأن الكتاب يتعلق بفكرة "الأجيال" بما تنطوي عليـه من التباس مفهومي داخل التراتبية الزمنية التي يحـاول الكتـاب رصدها. فان تلك المفردات تخرج عن نمط دلالتها اللغوية الـتي وضعت لها، كما تخرج أحياناً عن الاصطلاح الذي نشأت فيـه بدلالة جديدة. لتكتسب هنا دلالة محددة رأيت من المهم التنويه لها، خاصة الألفاظ التي تتضمن دلالة زمنية بالغة الدقة، من أجل تفريق المتشابهات وفرز التداخل الذي قد ينشأ نتيجـة لتـداخل المصطلحات أو استقرارها في الذهن بصورة معينة.

أما بقيةُ المفردات التي لا يحصل التباس فاحش في فهمها فتركتها على حالها. وهنا تعريف للمفردات الأساسية في هذا البحث:

الْحِقْبة: بعض علماء اللغة يرون أن الْحِقْبة كُتلةٌ مـن الزمـان مبهمةٌ. لكن الراجح لدى الغالبية منهم بأنها تمتد إلى ثمانين سنةً، وهو رأي الكثير من المحدثين والمفسرين والنقاد كـأبي هريـرة والطوسي والمرزوقي. جاء في القرآن في سورة النبأ" لابِثين فيهـا أحقَاْبا" وكذلك في سورة الكهف على لسان موسى: "لا أبرح حتى أبلُغَ مجمع الْبحرين أو أمضِي حقُبا". ويدقق أبـو هـلال العسكري في كتابه "الفروق اللغوية" في دلالة الْحِقبـة بـشكل تفصيلي، مفرقاً بينها وبيـن الزمان المجرد، في كون السنة مـن الزمان مجرد مجموعة من الشهور أي هي زمن رياضي مجرد، بينما الحقبةُ من الزمان هي "السنة" بوصفها ظرفاً لأعمال وأمور تجري فيها، وهي مأخوذة من "الحقيبة" لكونها "الحاضـنة" التفاعليـة

النوعية مجموعة من الحركات التي تشكلُ تاريخاً نوعياً، أو هي حركة التاريخ نفسه أو كتلةٌ من تاريخ الزمن.

وتستخدم "الحقبة "في هذا الكتاب بمعنى "القرن العراقي" أي حقبة الدولة العراقية التي تتضمن بموجب تقسيماتنا أربعة أجيال في التاريخ العراقي خلال القرن العشرين تمتد إلى اثنين وثمانين عاماً.

المرحلة: لغوياً ترتبط "المرحلة" بالسفر، فهي المسافة التي يقطعها المسافر في يوم واحد خلال الانتقال، وهي المنزل والمرتحل في الوقت نفسه، أي المكان الذي تنزل فيها لترتحل عنه ثانية.

وهي تستخدم هنا بوصفها المحطة ذات العلامات الفارقة في سياق حقبة من التاريخ، والتي تنطوي على تحولات ثقافية وتبدلات في الأمزجة وهي تمثيلٌ للانعطافات المرافقة لأنماط "الأجيال الأربعة" خلال قرن من الزمن. وإذا كان "الجيل" يمثل تعبيراً كيفياً داخل التراكم الكمي لزمن محدد، فإن المرحلة هي مشهد يعكس ذلك التمثيل بصورة مفصلية في حركة التاريخ. وبهذا المعنى فالستينات مرحلة والثمانينات مرحلة أخرى، لناحية الصراع السياسي كسمة أساسية في الأولى في مقابل الحرب في الثانية.

الفترة: المعنى اللغوي للفترة يبدو واضح الدلالة من بنائه اللفظي وهو: الفتور والتراخي بعد الاندفاع، وهي تعني أيضاً الانكسار والضعف بعد الشدة والقوة.وفي المعنى الاصطلاحي تعني الفترة: الفاصلة من الزمان بين مبعث نبي وآخر، أو هي فجوة زمنية رخوة بين نبيين، وهي المدة الزمنية التي تخلو من

الاتصال اللاهوتي المباشر، أو التي انقطعت فيه الرسائل السماوية، ويسمي "أهل الجاهلية" الذين لم يصلهم كتاب "بأهل الفتـرة" وهم بأفعالهم السلوكية يندرجون تحت حكم شرعي يختلف عن حكم "أهل الكتاب" ممن عاشوا قبل الإسلام لكنهم اتبعوا نبيـاً واتخذوا كتاباً.

تستخدم "الفترة" في هذا الكتاب للدلالة على المسافة الزمنيـة خلال انحسار الفاعلية الثقافية للمؤسسة، والإشـارة إلى المحنـة الجماعية والضعف السياسي، والأزمـات الداخليـة، وتراجـع الحريات والنكوص الاجتماعي، والكسل في الحركة، والكـساد في التعبير. لكنها بمعناها هذا لا تنسحب آلياً على الثقافة المضادة. ففي الوقت الذي تكون فيه المؤسسة الثقافية ذات ثقافة متراجعة ومتداعية، فقد تكون الجماعات الأخرى المارقة، تنطوي علـى ثقافة أخرى مغايرة، لا تتصل بـ "الفترة" وإنما تمثـل "مرحلـة" نوعية، ولحظة مفصلية مكثفة في التعبير الثقافي، والنقد الجذري.

البُـرهة: لغوياً تعني مقطعاً من الزمن، يتجاوز السنة علـى الأغلب، وقد تصل البرهة إلى عشر سنين كما يرد في كثير مـن المعاجم، فهي ليست المدة الوجيزة كما يشاع خطأً.

وهي هنا تستخدم كمدة زمنية بيضاء متاحة للفعل أو للركود أو للرخاء في الوقت ذاته، كأنها متنفس للمراجعة أو فرصة زمنية حيادية، قد تغدو قيمتها النوعية تبعاً للفعل التاريخي الذي يجـري توظيفها فيه.

المدة: وتعني لغوياً الغايـة من الزمان والمكان، ويقال: لهـذه الأمةِ مدةٌ أي غايـةٌ في بقائِها، وفي الحديثِ "المُدة التي ماد فيها أبا سفيان" وماد فيها أي أطَالَها.وتستخدم المدة هنـا في معـنى المهلة الزمنية التي تنطوي على نوع من الانتظار الذي يكون بعده استحقاق. وهي على العموم مسافة زمنية منظـورة. تـستدعي الاستعداد لمواجهتها بعد حين من الزمن، وليس لإهمالها بوصفها انقضاءً لا عودة له.

الطور: الطور بالمعنى اللغوي يعني التارة والمرة وقد تـستخدم بمعنى الحد والمسافة بين حدين ومديـن ومقدارين.ولدى فقهاء اللغة وعلماء التفسيـر هو الأحوال والضروب المختلفة داخـل الزمن. جاء في القرآن من سورة نوح: (وقد خلَقكُـم أطْـواراً) معناه ضروباً وأحوالاً مختلفةً وقال الفراء: (خلقكم أطْواراً): نطفة ثم علقة ثم مضغة ثم عظْماً. وقال الأخفش: طَوراً علقة وطَـوراً مضغة. وقال ثعلب: أطْواراً أي خِلَقاً مختلفة كل واحـد علـى حدة.وفي بيت للنابغة الذبياني يقول فيه:

فإن أفاق لَقد طالَت عمايته   والمَرءُ يخلق طَوراً بعد أطوارِ.

والطور تستخدم هنا بمعنى التغيـر النوعي داخل الحالة الزمنية الواحدة والمتصلة، وهذا التغيـر قد يحمل معـنى الانقـلاب أو النكوص أو التحول. فالطور خلاصة لتنازع داخلي في اللحظـة الزمنية الواحدة وفي صيـرورتها التالية. وفي كل تجربة ثقافية أو حياتية هناك أطوار، تغيـر مجرى الانسيابية الطبيعيـة لتلـك التجربة، وتكسبها سمات تحول جديدة. وبهذا المعنى فإن "الجيل" يمر بأطوار متعددة خلال كل من "الفترة" و"المرحلة".

المقدمة

منذ أن بدأت ملامح تجربة شـعراء الثمانينـات في العـراق تتشكل، طغت مشهدية مخيفة على تلك الملامح الأوليـة، فقـد نشبت الحرب العراقية الإيرانية فاستمرت ثماني سنوات، لتفـرخ في لقاحها الدموي الطويل حروبـاً وحـصارات وصـراعات وموجات من العنف المنفلت يوجز حاضرنا الرهيب المدى الذي وصلته.

وبفعل طُغيان تلك المشهدية بقيت ذكرى الملامـح الأوليـة "مطمورة" تحت ركام الحروب و"مغمورة" تحـت طوفانـات متلاحقة و"محاصرة" بفعل تتالي الحصارات. ولن يبدو الكـشف عنها اليوم سوى محاولة "إنقاذ" للماضي، ليس بهدف إعادة تأهيله أو إحيائه، وإنما لإعادة إنصافه أو الانتصاف منه، وبمعنى آخـر ليس القصد من ذلك كلِهِ مجرد النبش والتخويض والتواصل، وإنما لأن ما يحضر في ذهن المرء عادة عندما نتحـدثُ عـن "فتـرة" "الثمانينات" خلال "الفترة" الحالية فكأننا نستعيد ذكرى، ونعود لوقائع تجاوزتها الأحداثُ وأصبحت شيئاً من التـاريخ الماضـي الذي ينبغي الترحم عليه وهو أشلاءٌ تحـت تلـك الركامـات والزلازل.

لكنني كنت دائماً من الموقنين بأن الماضي يتدخلُ في تـشكيل الحاضر بقوة، وحتى التاريخ نفسه أرى فيه مـا رأى فيـه ابـن

خلدون، فهو ليس مجرد "خبـر وإخبار" لكنه مستودع "للعـبر والأفكار".

واليوم إذ أتصدى لمراجعة وقائع وقعت وتفاعلت ولم تمـض خبراً عابراً، فلكي أصل إلى مرامي محددة.

أولاً لأضع الأمور في نصا ا الذي أعتقد به، في زمن أصبحت فيه الحقيقة مصنعة بالادعاء والتنطع في الزيف وتبـديل الأقنعـة والسحنات وحتى الضمير. وربما في هذه المواضعة ثمة إنصاف لمن أقاموا طويلاً تحت ذلك الركام، بينما وقف آخرون بملابـسهم الأنيقة حول المصيبة وهم يتحدثون كأنهم هم من خرجوا مـن الطمر والغمر والمحاصرة.

وثانياً لإنجاز وعد " قديم" يعرفه كثيرون، فحينما كانت تلك الملامح تتشكل، وحل ما حل وغُيبت أطوار صيـرورتها حـتى انتحلت واستثمرت، آليت على نفسي كمـا يعـرف جميـع "الأصدقاء" و"الخلصاء" و"الخلطاء "و"الزملاء" وكل من حولتهم الأحداثُ والجهات والمعسكرات إلى تسمياتٍ أخرى، أن أروي ما لم يدونْ في وثائق إعلام التعبئة، وصحف "الفترة" وأن أؤرخ "للمرحلة" التي أجلتها "الفترة" ولست براجع عما تعهدت بـه سواء تغيـرت معسكرات البعض فغيرت أقوالهم وولاءا ـم أم بقيت على "عهودها".

ولست هنا بحاجة إلى علماء رواية ليعينوني على سـردِ مـا عشت، فأنا كفيلٌ بذلك وحدي، لكن "المعاش" بالمعنى الجماعي ربما أحتاج إلى روايات أخرى لتلك الأحداث بما يجعل المقايسات

على الوقائع، والمقابسات من تلك النار وحطبها الضاري متاحةً على لسان التاريخ وليست في ذمتِهِ.

ولهذا فإن هذا الكتاب هو المفتتح الكبير والواسع في سـياق "الرواية الأخرى" لتفنيد ما يفترض أ ا رواية ضخمة من الكذب والرياء المتصل كانت تتشكل فصولها في الثقافة العراقية، عبـ ـر سنوات ولم يعترف أحد ذا التكاذب حتى الآن.

وهذا الكتاب قطيعةٌ وليس صلةً، وهو شهادة شخصية محض عن جماعة وليس شهادة جماعية يكتبها "بطلٌ" "فرد" أو "زعيم"، وهي ليست شهادة مجموعة "فرسان" داخل الجماعة، وهي أيضاً لا تمثل "توافق" الجماعة على تلك الشهادة، لذلك فإن فيها مـا هو قابلٌ للنقض والمناقشة والاعتراض، القبول والرفض، ولكنهـا في كل الأحوال شهادة تنتمي إلى تلك "الفترة" بقـوة وتـضيء جوانب مهمةً منها ولن يكونَ بمقدور حتى من قد يعترضونَ على تفاصيلها أو طريقة معالجتها للوقائع، أنْ يطيحوا ذه الـشهادة خارج متنها الذي نشأت فيه.

وعندما أقولُ قطيعةً فأنني أعني قطيعةً مـع الماضـي ومـع "الجماعة" التي اتخذت في هذا الكتاب صيغة "الجيل" وعندما أقول قطيعة هنا فلا أعني المقاطعة والإنكار والتملص مـن التجربـة الوجودية والوقوع تحت براثن "التجربة" الدينية بالمفهوم الإنجيلي، ولكنها هنا تأخذ معنى "التطهر" الأرسطي، وربمـا تعـبر نحـو "التطهير" من ذلك الماضي، والفراغ منه بتدوينه وخروجه مـن المكبوت إلى المكتوب ومن السرية إلى العلانية، وهو ذا قطيعـة شخصية أو حتى ذاتية أكثر من كونه قطيعة موضوعية.

والواقع أن الكتابة عن هذه القضية بالذات تحمل معنى التطهر، وربما حملت قراء ا شيئاً من تأثيراته، أو لعلها ت ـوقظُ م ـشاعر أخرى لدى شهود آخرين ممن لديهم روايات أخرى.

فحين نلقي حجراً في مستنقع قديم، تنام فوقه وتحته طحال ـب وأشنة، أو نزيح ركام الخراب وأنقاض الحروب وقشور الأوهام عن ذلك المسرح الذي ينطوي على حدث لا يفتقر لمواص ـفات "الملحمة" فكأننا نعيد تمثيل الصدمة معاً ونقف أم ـام اللحظ ـة مجتمعين متفاعلين، لأ ا تخصنا جماعة وأفراداً. و ذا فهي تلغ ـي تلك المسافة بين الجمهور والمسرح وتحيل المراقب ـة إلى تفاع ـل، والتأمل الوجداني إلى مشاركة عاطفية، وتحاول بالتالي أن تحي ـل هاجس الاقتصاص إلى دافع تسامح.

ولهذا فإنا لم أمض بعيداً نحو ما قد يبدو تجريماً شخصياً للبعض بتجميع ملفات لإدانتهم، فلم أتقصد الجنوح إلى أي ت ـشنيع أو تعريض أو منابزة. لكنني، في الوقت نفسه، لم أركن إلى المساومة في ما أراه ضروري التوضيح، وما فعلته في هذا ال ـسياق ه ـو معالجة النصوص وعموم التجربة، فأنا لست بصدد الف ـضائحية، وهي ذات ملفات متوفرةٌ لمن يبحث عنها، لكنني بصدد ش ـهادة ومقاربة نقدية " انتقادية" لمرحلة مهمة من تاريخ الثقافة العراقية.

وهكذا مهمة لن يكونَ القصد منها الن ـزوع إلى إيذاء أح ـد أو حتى إدانته بالمعنى المدني. بل أن ثقافة التسامح تتجسد في أولى صورها المبكرة في كشف التلبيس والتدليس والتحرر من عق ـد التنطع في الادعاء عبر تفكيك بنى النصوص "المساومة والمقاوم ـة والاستسلامية أو الخائنة" وليس هذا التصنيف متبوعاً بحكم إعدام

لذاك أو مديح لذا، كما قد يشت الظن بالبعضِ من دعاة "المدنية الجديدة" و"ديمقراطيتها" المستحدثة، فمفردات "المساومة والمقاومة والاستسلامية" هنا هي تعبيـرات مجازية لثقافة متصفة بلواحقها وقامت عليها حضارات وأمم وتجارب. حتى النصوص "الخائنة" وهي أكثر مفردة قد تجرح بشفر ا الراديكالية "أدعياء التسامح" تعني هنا خيانة المثقف للضمير الثقافي، وليس لجماعة أو حزب أو عشيرة أو حتى نخبة.

وفي "النقد الثقـافي" لا توجـد موضـوعية تامـة، هنـاك موضوعيات تتعدد بتعددِ من يطرحها أو يتذرع ا.

من أجل هذا لن أكونَ موضوعياً بالمعنى الذي يجعلني "حيادياً" في طرح آراء تتصل بخيارات ثقافية ووجودية ومراجعة نقدية لـ "مرحلة" ذات "أطوار" امتد عمرها لثلاثة عقود نصفُها في الوطن ونصفُها الآخر في المنفى.

وكتابي هذا ليس وليد اليوم لا فكرة ولا إنجازاً. وله قصة قبل الآن والمرجح أنْ تكون لها قصص بعد الآن!

فخلال السنوات التي أعقبت مغـادرتي للعـراق في العـام 1991، لم أكد أتوقف عن نشر فصولٍ أو مقاطع أو إشارات من هذا الكتاب في صحف عراقية وعربية ومجلات متخصـصة، تثبيتاً وتذكيراً، لنفسي قبل أي أحدٍ آخر، ذا المشروع.

فحالما خرجت من العراق وكان هو الموعد الأول لبداية العمل من أجل إنجازِ الكتاب بما يعنيه العبور من "فترة" إلى "مرحلـة"، بدأت بجمع الشهادات والنصوص ليكون الكتاب مشهداً جماعياً

في الإسهام والحضور. حتى اطلعت على كتاب عبد القادر الجنابي عن جيل الستينات "انفرادات الشعر العراقي الجديد" وكـان في الواقع مشروعاً ساهمَت فيه مجموعةٌ من شعراء الستينات ممـن غادروا العراق ‍ اية السبعينات، فجسد شهادةً جماعيةً من ضـفة ضد جماعة في ضفة أخرى، وتصفية حساب واضحة.

وتعزز هذا الواقع في الكتاب اللاحق الذي أصـدره سـامي مهدي (الموجة الصاخبة) وا ‍م فيه الجنابي بالتطفل على مشروعه الذي يعرف به الجنابي منذ العام 1978 حينما كـان سـامي مهدي يعمل في المُلحقية الثقافية للسفارة العراقية بباريس حـتى أوائل الثمانينات، خاصة وأن الجنابي برأي سامي مهدي "لـيس من شعراء الستينات الآخرين الذين يحق لهم تدوين شهادا ‍م عن حركة جيل الستينات."

تحت حمى هذا الصراع رأيت أن أؤجلَ مشروعي. أولاً لأني لم أعد مقتنعاً بفكرة الكتاب "الجماعي" أو الشهادات المتعددة في كتاب واحد، خاصة بعد إطلاعي على كتاب الجنـابي، وثانيـاً لأني شعرت أن الستينات لا تزال متفاعلةً في مراجعتها وإعـادة تقييمها سواء في التنصل منها أو مديحها أو الاختلاف في تنسيبها وأنسا ‍ا.

وهو ما حصل فعلاً، فبعد كتاب " انفرادات الشعر العراقـي الجديد ـ الستينيون" الصادر عن دار الجمل في العـام 1993، صدر كتاب سامي مهدي "الموجة الصاخبة ـ شعر الستينات في العراق" في العام التالي، ثم أصدر فاضل العزاوي كتابه (الـروح الحية ـ جيل الستينات في العراق 2003) بينما أصدر فـوزي

كريم كتابه (افت الستينيين ـ أهواء المثقف ومخـاطر الفعـل السياسي ـ 2005) وهكذا استمر "الصخب الستيني" و"روحه الحية" و" افته" ردحاً من الزمن في مراجعة تراثه بأفكار وأهـواء وحسابات قديمة، مثلما أثار الصخب في ولادته وصيـرورته وانشطاره.

ولربما يشكل إصدار شاكر لعيبي لكتابه (الشاعر الغريـب في المكان الغريب ـ التجربة الشعرية في سبعينات العراق 2003) امتداداً طبيعياً لنهج عراقي في معالجة الإرث الشعري من وجهـة نظرٍ تقوم على التزامنية وجرد الإنجاز ومحاكمة اللاحق للـسابق خلال عقد من الزمن. ولكن المهم في هذا كلهِ أن كتـابي عـن "الثمانينات" أصبح إصداره ملحـاً مـن النـاحيتين التاريخيـة والموضوعية، فما جرى منذ العام 2003 وحتى الآن أتـاح لي قراءة ما كتبته خلال خمسة عشر عامـاً فوجـدت أن طيفيتـه الواسعة تتصلُ بما حل بالعراق، وترتبط فكرة الأجيال فيه بتاريخ الدولة العراقية منذ نشوئها بـشكلها الملكـي إلى سـقوطها في نموذجها الدكتاتوري. وهنا قد تكمن ميزة هذا الكتاب عن بقية الكتب السابقة في كونه لا يكتفي "بالشهادة" عن عقـدٍ زمـني محددٍ، بل يشملُ قراءةً لتراكم إرث الصراعات الفرديـة داخـل النخب، وأثر مصادمات النخب في ما بينها على طبيعة العلاقـة بين ا تمع والدولة بمؤسسا ا الثقافية.

فبعد أن انفتح المنفى العراقي بلا ضوابطَ ولا ملامح والتـبس بالهجرة، وتداخلت الغربة بالاغتراب، وامتزج الهروب بالملاحقة، نشأت في "عمان" أكبـر التجمعات الثقافية العراقية خاصة من

شعراء الثمانينات ونشأت معها دور نشر ونشاطات وصـحف وأحزاب معارضة.

كان اللغطُ الذي يعكس صورة الصراع المنقولة من بغداد إلى عمان يجسد جانباً من قصة هذا الكتاب، حيثُ كانَ هناك أكثر من طرف يسعى إلى السبق في إصدار الكتاب بل أن دار نشر "عراقية" ظهرت سريعاً واختفت أسرع، كانت تخططُ لتكليـف أكثر من طرف من هذه الأطراف بإعداد الكتاب، مما دفعني إلى كتابة عمود في صحيفة "الوطن" العراقية المعارضة التي كانـت تصدر في دمشق وكنت محررها الأدبي، بعنـوان (ثقافـة ردات الفعل) قلت فيه إنني سأنتظر لأرى ما سيقالُ في الكتاب الموعود، وقد أستفيد منه في كتابي، لكنني شككت في ذلك المقال بطريقة التعاطي مع الموضوع وامتد انتظاري لأثني عشر عاماً، ولم يصدر الكتاب واختفت الدار، وانشغلت الأطراف باهتمامات أخرى.

وفي هذه الأثناء كان هناك الكثيـر من "التنويعـات مختلفـة النوايا" حول الكتاب بعضها تعطيلي وبعضها تحريضي. بعـضها يحض على إصدار الكتاب "لأن هناك من يحضر لإصدار كتـاب يخطف فيه قصب السبق من مشروعي" وهو ما انتظرتـاه اثـنتي عشرة سنة ولم يحدثْ. وبعضها يرى أن "فكرة الجيل" ينبغي لها أن تنتهي وأن يتوقف البحث فيها نهائياً. ولكن حيت تسأل: لماذا يجب أنْ يتوقف عند حدود الثمانينات بالذات؟ فـلات ثمـت جواب!

هذا الكتاب سيضع فكرة "الأجيال" عموماً، وليس الثمانينات

وحدها، أمام استحقاق ايتها أو تفاعلا ا حقاً ولكن بعد أنْ يبحثها فعلاً.

على أن ما ينبغي تذكره أيضاً أن جميع الكتب السابقة على أهمية كل منها ركزت على قضية "الأجيال" في تاريخ الشعر العراقي وكأ ا حقيقية مفروغ منها ولم يذهب أي منها إلى مناقشة جذرية لقضية "التجييل" قبل أن يناقش مسألة "الأجيال" بالمفهوم العقدي.

ومع هذا فإن تصنيف "الأجيال" بالمفهوم الذي طرحناه في هذا الكتاب وإن انطوى على مفاصل نصية تغايرية بين جيل وآخر، فإنه لا يعني في ما يخص الشاعر أي ضررٍ ولا يضيف إليه مكسباً عندما يغدو متحرراً من ربقة "الجماعة" ـ ـ بمعناها العصبوي التي قد تتحول إلى رفقة ووثاق وعهد! ـ لصالح فضاء أرحب وآفاق أكثر سعة.

وبعد هذا، لن تبدو القناعات الشخصية الواردة في هذا الكتاب "كصكوك الغفران" في عصر تراجعت فيه "الكثلكة" لصالح التيه والفرقة، ولم تعد فيه العلاقةُ ولائيةً بين قساوسة الشعر وأتباعه الغواة، بل أصبح كنيسة تائهة ومنقسمة باستمرار ليس بالإصلاح والتجديد وإنما بالانشقاق والتمرد. بينما لم أعلن من جانبي بأنني حاملُ الأختام المقيم في كاتدرائية "الثمانينات" التي لم تنجح حتى في الاحتماء بجدار فانشقت أمامها الأرض. ليصبح كل شاعر منهم في مواجهة خياره ومصيره الفردي بالتأكيد، وتغدو لكل منهم تجربته الشعرية التي يأنس لها، لكن للآخرين أنْ لا يأنسوا إليها.

أشكر الأصدقاء الذين أسهموا في رفدي بعددٍ مما كنت أطلبه من المصادر، وفي مراحل مختلفة من إعداد الكتاب، وأخص منهم الصديقة المترجمة خالدة حامد، والأصدقاء الشعراء عبد العظـيم فنجان، وجمال مصطفى وسهيل نجم وزعيم النصار وآخرين من دو م ليسوا من الجن على كل حال، ولكنني ربما نسيت أحـداً أرسل لي قصاصة صحيفة أو نسخة مجلة أو كتاب! خاصـة وإن فكرة الكتاب طويلٌ عمرها كما يعرف الأصدقاء، وتعـود إلى بداية مغادرتي العراق.

الفصل الأول
صحراء ما قبل النار والحطب

خلاصة الحقبة والتوقيت "البدوي"

في الدراسات والبحوث التي تسعى إلى تكوين خلاصة عن قضية معينة، عادة ما درجت العادة أن يصل الباحث إلى الخلاصة مع نهايةِ بحثِهِ متدرجاً في استقاء الحجج وسوق الأدلة من خلال الفصول المتوالية للبحث.

بيد أني سأحاول هنا تغيير هذه الفرضية البحثية، وقلبها رأساً على عقب، أو عقباً على رأس! ليس لأنني أريد استباق مداولات الذهن في معضلة ما، أو لتشكيل قناعات مسبقة كمدخل نقدي، ولا لتحقيق مخالفة منهجية تقليدية، وإنما لأن القضية التي أناقشها في هذا الكتاب وهي قضية " الأجيال الشعرية" ليست هي كل البحث لكنها العصب الأساسي فيه. ولأنها كذلك فإن خلاصة البحث أو بالأحرى مفهومي البحثي لفكرة "الأجيال الشعرية العراقية" سيغدو من الأهمية بمكان بما يجعله يحتل صدارة البحث ذلك أنه سيكون المدخل والخلاصة.

فقضية "الأجيال الشعرية" أُشبعت بحثاً سواء بصيغها التقليدية "العقدية" أو حتى بنسبتها إلى حاضنتها الوقائعية أو شروطها التكوينية. لكنني هنا أطرح فكرة أخرى لمقاربة هذه الإشكالية من خلال تكييف محلي لوجهة نظر غربية حديثة لباحثين في علم "الأجيال" وباحثين في علم الاجتماع، لذلك رأيت وضع تصوري لمقاربة هذه الفكرة في الصدارة كخلاصة وتمهيد في الآن نفسه.

خلاصة: لأنها يمكن النظر لها بمعزل عن تاريخ تشكل الفكرة "

العقدية" عن الأجيال الشعرية في العراق. ويمكن في الوقت نفسه مقارنتها بتلك الرواسب الثقافية التي خلقت تصوراً محدداً لمفهوم "الجيل".

وتمهيد: لكي ينظر إلى "الجيل" الذي أطلقت عليه وصـف " الجيل البدوي" من خلال هذا الفكرة الأساسية التي قـادت إلى تكوين هذا التوصيف ومراقبة مدى مقاربته للـسيرة الجماعيـة والفردية للشعراء الواقعين تحت تأثير هذه الفكرة.

فبحسب ويليام شتراوس **William Strauss** ونيل هاو **Neil Howe** الباحثين في علم اجتماع التاريخ في كتا ما المشترك " أجيال – تاريخ مستقبل أمريكا الصادر عام 1992"[1] ومن خلال فحص خمسة قرون من تاريخ الولايات المتحدة منذ العهود الأنغلو أميركية إلى جيل الإنترنيت، فإن دورات التاريخ عادة ما ترتكز على أربعة منعطفات نوعية تعبـر عنها أربعةُ نماذج بدئية مشكلةً استعاراتٍ كليةً لرمز إيقوني معين، ولتجسيد صورٍ نوعية للأجيال المتباينة كلاً في رمزه الجماعي الأوسع، وهذه النماذج البدئية تتمثل في " نموذج البطل" و"نموذج الفنان" و"نموذج النبي" و" نموذج البدوي" وهي نماذج تتعاقب عادة وتتداخل أحياناً مشكلةً في حركة تعاقبها وتداخلها هذه دورةً كاملةً لحقبة معينة في تاريخ الأمة.

وبعد رصد التحولات القائمة على النقلات النوعيـة داخـل الحقب بفعل نـزعات التمرد والتجاوز للقواعد القديمة ونظمها

1 Generations: The History of America's Future, 1584 to 2069

على المستويات الاجتماعية والاقتصادية والعلمية، وبفعل ظهـور منعطفات رئيسية في التاريخ الأمريكي، يصلُ الباحثـان إلى أن الانعطافات الكبرى تحدثُ عادةً بعد برهة "الجيل البدوي" ليعيد المجتمع مساءلة نفسه عبر تكويناتٍ ثقافيةٍ جديدة تتدخل في رسم طبيعة الصور النوعية للنماذج البدئية اللاحقة.

ولذلك لا يمكن النظر إلى "الحقب" الزمنية في تواريخ الأمـم نظرةً واحدةً ثابتة ونمطية، خاصـة في واقـعٍ قلـق ومتغيـر ومضطربٍ، بمعنى أن التحولات الكمية والتدرج الرياضي للزمن، يرتبطُ عادةً بتدحرجٍ وصعود في طبيعة النظرة إلى المحيط الـذي تجري فيه تلك الحركة، مرةً على شكل قفزة عميـاء، وأخـرى بصيغة طفرةٍ محسوبة، وثالثة على هيئة مراوحة كناية عن سكون، أو حتى تقهقر بصيغة الحركية.

وحين نتحدث عن "جيل" فنحن نتحدثُ هنا عـن نـشاط بشري نخبوي في سياق وجـود دولـة، ومجتمـع، وطبقـات، ومؤسسات مفترضة، إضافة إلى النخب والفعاليات، ليعبر هـذا النشاط عن الوجود النوعي والهوياتي لتلك الكتل والجماعـات والنخب بصيغ متعددة تسعى لترسيخ صورة مرحلـة معينـة في سياق حقبة من التاريخ.

وخلال "برهة" معينة داخل الحقبة التاريخية من نشوء مكونات ذلك التعبير وخلفياته المعتملة في أحشاء اللحظة التاريخية المكثفة سنجد أن حواس "الجيل" تتداخل في استجابة تفاعلية على قـدر كبير من التماثل الكمي، حيث يقرأ أبناء الجيل الواحد مجموعـة من كتب رائجة معينة تشكل ذاكرة ما، ويرى الأمكنة ذاتها في

حركية الواقع وفي مشهدية الشاشة والمسرح واللوحة، ويشاهد أفلام "المرحلة" ويسمع موسيقى ذات إيقاع مميز، لذلك فهو يكتب ويرسم ويصور ويعزف ويغني بلغة متقاربة وينفعل لا كوحدة عضوية منمطة وإنما كجماعة متعددة المقاصد والكيفيات.

وفي العودة لمقاربة هذه الأصول الأسطورية الأربعة لدى "شترواس وهاو" في فكرة الأجيال في التاريخ الأمريكي لخمسة قرون ومقاربتها من فكرة الأجيال في عمر الدولة العراقية خلال قرن من الزمن. فإننا سنجري نوعاً من التكييف الضروري لهذه النظرية المستمدة من مناهج بحثية ومدارس فكرية عدة من علم اجتماع وتحليل نفسي للجماعات النوعية، ودراسة انعكاسات الأحداث على مسارات التاريخ، خاصة وإن الانعطافة الرابعة تحققت بين عالمين متناقضين، لكنها جسدت تماساً عبر المحيطات والبحار، وضرباً لنسق الجغرافيا التقليدية في الاتصال والتواصل، تمثل في صدمة غزو أمريكا للعراق، بإنزال الدبابات الأمريكية من الجو، وشحنها عبر البحر، لتدخل أرض السواد معلنة عودة الكولونيالية مرة جديدة بعد أن بدا، ولو على سبيل الظن الغربي، أن الإمبريالية الاستعمارية القديمة تراجعت خلال برهة "الجيل البدوي" لكنها في الواقع شكلت فجوة حضارية و" مرحلة" انتقالية بين تاريخ الكولونياليات القديمة في المنطقة، وتاريخ الكولونياليات المعاصرة العائدة للتبشير ببداية حقبة جديدة "قرن جديد وعالم جديد" تعيد صياغته ومساءلته بنفسها وعلى وفق نظرية التماس العنفي لخلق "شحنة متفاعلة".

إ ا إذن صلة أخرى بين أمريكا والعراق، صـلة لا بمعـايير الجغرافيا التقليدية، وإنما بمعطيات " العولمة" وصـدمة الثقافـات باستيقاظها على تصادمها الجديد، ليس الأمر غريباً إلى هذا الحد، ذلك أن الثقافة "الهلينية" كانت سباقة في خلق جغرافيا تماسـها، جانتها "الهلنستية" فأرخت لمرحلة من تاريخ المعارف واشتباكها أو تداخلها بعد احـتلال الاسـكندر المقـدوني لأرض بابـل وإمبراطورية فارس، في أول غزو غربي للشرق.

واليوم يعود التاريخ ليتحدثَ عن صلة عنفية "بـين جـيلين" يتفاعلان في سياق "برهة" واحدة ومجال متـداخل في جغرافيـا ناشئة بفعل تضاريس " تاريخ قديم" لكنها تستحدثُ تـضاريس أخرى لتاريخ جديد، وهما. جيلان ينتميان معـاً في مرجعيـات الوعي إلى عصر ما بعد الحداثة ذلك أن الغالبية من هؤلاء بحسب علماء الأجيال الحديثة هم ممن ولدوا بـين أعـوام 1958 – 1982.

بيد أن دورة التاريخ من خلال تعاقب الأجيال وتداخلها تقوم على ثنائية اليقظة/ الأزمة، أو النهضة / التدهور، وهي تتكون من أربعة أمثلة تقريبية تمثلها صور كل مـن "الـنبي" و"البـدوي" و"البطل" و"الفنان".

ومن المهم التنويه إلى أن إيقاع الأزمة / اليقظة الذي نركـز عليه يرافق في العادة عملية ولادة الأجيال وترعرعها وصـعودها ومن ثم ا يارها أو نجاحها في خلق انعطافات مغايرة، وهو يتصل منهجياً وفلسفياً وإلى حد كبير بنظرية مؤرخ الحضارات البريطاني أرنولد توينبي في فلسفة نشوء الفعل الحضاري أو الفعل الـذي

يحسم تحديد مسار التاريخ وبناء الأمم من خلال ثنائية: التحدي والاستجابة.

ولذلك فإن هذا القانون التفاعلي السلوكي يتجلى بصيغ مختلفة تبعاً لنمط الشخصية المنبثقة عن نموذجها الأولي من مرجعيات الأجيال الأربعة الثابتة "فالنبي" على وفق هذا الفهم هو مثالي، يستجيب من خلال هذه الخاصية الذاتية، أما "البدوي" فعادة ما يظهر تجليه النوعي من خلال الخصلة " التفاعلية " بغض النظر عن طبيعة هذا التفاعل ومعياره ومستواه، فيما يتحصن نموذج "البطل" بخلاصة الروح "المدنية" في وقت لا يعبأ فيه "الفنان" كثيراً عند مواجهة هذا التحول الخطير لأنه يعتمد الحل التكيفي في الاستجابة لما ينشأ من تحديات.

وفي الخلاصة سنجد أن "جيل الفنانين" مثلاً يجسد مقداراً نوعياً لتكيف الإنسان مع الأزمة، وقدرته على التجاوز والخلق، فيكونُ الصمت نوعاً من الوقاية والتكيف، وفي هذه الأزمة العابرة عادة ما يحاول "النبي" أن يكون إصلاحياً، و"البطل" مدنياً أما "البدوي" فيجنح إلى أنْ يبدو انتقامياً في تفاعله مع الوقائع خلال فترة الأزمة.

ولهذا تحدثُ المنعطفات بين حدي الأزمة / اليقظة، فتترك ارتجاعا ا مؤثرة بشكل متباين على كل من هذه الأصول النمذجية الأربعة، تبعاً للأعمار العضوية البحتة، التي يمر ا كل مثال من هذه النماذج، فأثناء مرحلة اليقظة يكون الأطفال هم "الجيل بدوي" والشباب هم "الجيل النبوي" وفي العمر المتوسط

– الكهولة- "الجيل الفنان" أما الشيوخ فهم يجسدون "الجيل البطل."

أما خلال فترة الأزمة فالأطفالُ هم "جيل فنانين" والشباب "جيل الأبطال" والوسط هم "البدو" والشيوخ "أنبياء"!

وإذا جاز لنا أن نؤسس لثنائية "اليقظة" "الأزمة" أو " النهضة" / "الأزمة" في الثقافة العراقية لتطبيقها على حركة الأجيال الشعرية خلالها، فيمكن اعتبار مرحلة الخمسينات والستينات وصولاً إلى السبعينات مرحلة النهضة، حيث العلمانية السياسية والاجتماعية، ونمط صراع ليس فريد القسوة، وإن اتسم بشيء من العنف السياسي، في مقابل مسيرة اجتماعية معقولة وسط ما وصلت إليه الحالة في العقود اللاحقة.

فيما يمكن اعتبار عقود الثمانينات والتسعينات وصولاً إلى اكتمال القرن وبداية القرن الجديد، هي مرحلة الأزمة، حيث ازدهرت المنافي والمقابر على حد سواء، وصعدت الدكتاتورية، واشتعلت الحروب وتعددت أشكالُ الحصار، ونشطت الحركات الأصولية وتراجعت العلمانية.

وعلى هذا الأساس "الشتراوسي / الهاوي " المشترك نفصل أربعة أجيال في تاريخ الدولة العراقي منذ قيامها إلى انتهاء نموذجها القديم في 9 / 4 / 2003. ولنلاحظ هنا، وهو ما اشرنا له سابقاً، أن هذه الأجيال ليست متعاقبة داخل الحقبة ومتكررة على مدى القرون فقط، إنما متداخلة كذلك وتبادلية مع حركة الزمن، وليست ثابتةً في نموذج واحد أو تبقى أسيرة

صورة نمطية محددة، فالنبي اليوم بدوي غداً، والبـدوي سـيغدو بطلاً، وهكذا.

ومن المهم هنا التأكيد على أنني أشير في تعيين نقطة البدايـة الافتراضية "للحقبة" إلى تأريخ زمني محدد، مـرتبطٍ "بظـاهرة" و"مرحلة" وبنموذج "بدوي" ما قبل الدولـة، يتمفـصلُ عنـد "مرحلة" تاريخية جديدة تتمثل في الاحتلال البـريطاني للعراق، بوصفها "منعطفاً" مفصلياً في تاريخ " العراق" بـالمعنى الكيـاني التاريخي، وتحوله بعد ذلك بقليل إلى كيان سياسي عبر تـصور كولونيالي للدولة، وبحدثين مهمين على الصعيد "الثقـافي" الأول يتمثلُ في استشهاد الحبوبي (محمد سـعيد الحبـوبي 1850 ـ 1916) بعد تصديه لمواجهة مشروع تلك المرحلة وهو يجـسد أوضح صورة لنموذج "البدوي " وأصرح تعبير عن فكرة المثقف ما قبل "الدولة"، والثاني ما سبقه في تعيين صورة أخرى للمثقف العراقي ما قبل الدولة، وهو المثقف المنفي متمثلة بالكاظمي (عبد المحسن الكاظمي 1865 ـ 1935) الذي يمتد منفاه إلى مـا قبل الدولة، ولم ينجح نموذج الدولة في استدراجه من "بداوتـه" العاصية والمهاجرة، للاندماج بمرحلة "البطولة" والانـضمام إلى "الأبطال" المدنيين داخل الهيكل التنظيمي للدولة، ولا أن ينـهي منفاه ونموذجه "البدوي"، فمات منفياً في مصر ودفن هنـاك ولا يزال.

ولهذا فحين نتحدث عن "الأجيال" فإنما نعني بدايـة مرحلـة ثقافية تبدأ ما بعد "رحيل الحبوبي" و"منفى الكاظمي" بوصفهما آخر الرسائل القادمة مما اصطلح عليه "الفترة المظلمة" كالشعراء

حيدر الحلي وعبد الباقي العمري وجعفر الحلي وعبـد الغفـار الأخرس وسواهم.

ولأن الشعر هو الميراث الثقافي الأساسي ومستودع التجارب الشخصية والجماعية في تاريخ العراق، كما هو الشأن في التاريخ العربي بشكل عام، فهو النموذج الأنسب لمقاربة " أجيال الثقافة العراقية" خلال ثمانية عقود، مع ملاحظة أن هذه المقاربة هي عينة تصلح أنْ يوسع مداها، ويعمم نموذجها على مجمل النشاط الثقافي الإبداعي، الفكري والفني وحتى السياسي في تاريخ العراق خلال القرن الماضي.

أما على الصعيد السياسي، فإننا نبدأ "بتجييل" الثقافة العراقية ابتداء منذ قيام الدولة العراقية في العام 1921 وننتهي عند ـاية النموذج القديم للدولة العراقية في العام 2003 بعد الاحـتلال الأمريكي للعراق، وهي ((حقبة)) زمنية تامة من الناحية اللغوية والاصطلاحية، وحائزة على الشروط الزمنية والوقائعية ذات المبدأ والمآل.

وعلى وفق هذه القاعدة العامة يمكـن الانطـلاق لتأسـيس تقسيمات نوعية لأجيال الثقافة العراقية خـلال حقبـة الدولـة القديمة.

تبدأ هذه التقسيمات من:

الجيل الأول: "جيل البطولة" وهو الجيل الذي ولد مع ـايات القرن التاسع عشر أو قبل ذلك، والذي بلغ شـبابه العـضوي وعطاؤه الأساسي في الثقافة، مع ـوض فكرة " الوطن" خـلال

ثورة 1920، وقيام نموذج الدولة العراقية في العام 1921، وهم الأجداد الذين عانوا وطـأة الاحـتلال البريطـاني وا اعـات والقحط، والأوبئة المصاحبة للحروب، والثورات المسلحة "ثورة العشرين نموذجاً" وهؤلاء هم البناءون الأصليون والآباء الناكرون للذات في وضع بناء الوعي الأول. ويمثل الجواهري والرصـافي والزهاوي والشبيبي أبناء هذه الفترة.

وإذا كان الحبوبي والكاظمي يمثلان عهد الملوك الأوائل، ملوك الديانات القديمة والأساطير والوثنيات، ونماذج الأيقونات الأولى الباهرة التي تتصلُ بنوع من المماثلة التقريبية مع نماذج كلكامش وحمورابي وسواهما، فإن الزهاوي والرصافي وصولاً إلى الـشبيبي والجواهري، هم تواريخ الثقافة المؤسساتية، الثقافـة البرلمانيـة، والنضالية، لدى الأولين، وبناة المؤسسات الثقافية لدى التـالين، من ا مع العلمي الذي كان الشبيبي أولَ رئيس لـه، إلى اتحـاد الأدباء الذي كان الجواهري مؤسسه.

هؤلاء أيضاً هم الأبطال المدنيون بامتياز، فقد شـهدوا ولادة الدستور العراقي، فانتقدوه وعملوا به، وهم "أبطال برلمـانيون" جلسوا على مقاعد غير منابر الشعر (أربعتهم دخلـوا ا ـالس البـرلمانية ومجالس الأعيان) وتنافسوا واعتركـوا في مـساحات الدولة المتاحة. كما أسسوا المراكز الثقافية والتجمعات الفكرية.

الجيل الثاني هو "الجيل الفنان" وهو في تقسيمنا النوعي هنـا يمثله "جيل الريادة" وما يتصل ا: السياب، والبيـاتي، ونـازك وبلند، والبريكان وصولاً إلى سعدي يوسف، إضـافة إلى علـي الوردي، وفائق حسن، كنماذج ثقافية تمثيلية نوعية أخرى، وهم

الذين ولدوا إما بعد قيام الدولة العراقية وهم الغالبية، أو قبل ذلك بقليل، وعايشوا مرحلة تكون النسيج الأول للمجتمع العراقـي بصيغته الإرهاصية الأولى وشهدوا في نضجهم الفكري والعضوي قيام ثورة 1958 وواكبوا الانتقال من العهد الملكي إلى العهـد الجمهوري أي جانب مهم من مثقفي عقد الخمسينات. وهـم جيل المشاعر القلقة والغامضة، يتاح لهم التعامل مع عهـد مـن التنازع الداخلي والصراع الأيديولوجي، وأفراده ينشأون كـأ م محميون بسلطاتٍ وتحت رعاية اجتماعيـة ومؤسـساتية حـتى يصبحوا زعماء ورواداً. وعلى الرغم من أ م يرثون شـيئاً مـن ميراث "البطولة" لقرب اتصالهم بالجيـل "البطـل" إلا أ ـم في منتصف الطريق، يتسمون بشيء من روح المساومة، وذلـك في عهد الازدهار الروحي تحديداً، لكنهم سرعان ما يتحولـون إلى متشددين مع بداية ظهور الأزمات التاريخية.

الجيل الثالث المنقح أو "المُعرق" عن طروحات "شـتراوس وهاو" هو "جيل الأنبياء" وهو في الواقع جيل الآباء الأقرب لجيل الثمانينات في العراق كما سنأتي إلى تفـصيله، وهـم ولـدوا وترعرعوا أطفالاً وصبية في زمن الازدهار إذ تزامنـت سـنوات طفولتهم مع انبعاث ا تمع قياسـاً بتـاريخ العـراق خـلال "الأربعينات والخمسينات" وقدموا إبداعا م في العمل الـسياسي والفكري والإبداعي خلال الستينات والسبعينات، وهم يتصفون بثقة زائدة بالنفس تقترب من النرجسية وبـامتلاك الحقيقـة في اللاهوت والسلطة، في الـسياسية وفي الثقافـة، كـأي أنبيـاء حقيقيين، لذلك سيكونُ من بين أبناء هذا الجيـل، الـدكتاتور

والشهيد، الشاعر والجنرال. والمبدأ هنا ليس الجنرال في الجيش أو الشهيد المقتول أو الدكتاتور في السلطة علــى وجــه التحديــد وبصيغة التجريد، وإنما المثال أو الصورة الأبرز لتلك التمثيلات.

والملاحظ أن ما يجعل أفراد هذا الجيــل متمــسكين بقــلاع ذوا م، شعورهم بأ م كبروا في بيئة هيأت لهم منــاخ رعايــة مركبة، مما خلق منهم رجالاً مثاليين إلى درجة جعلتهم مستعدين للموت في سبيل ما يؤمنون به، خاصة خلال مرحلة الذروة أي "برهتهم" الأساسية، وهم يترعرعون في الحاضــنة الاجتماعيــة القديمة كالأطفال المقدسين في حياة جديدة، ويبلغون سن الرشد في عصر النهضة فهم شبابها الحيويون، وفي الكهولة يتحولون إلى زعماء أخلاقيين، حيث تبدأ مرحلة الانحــلال، وهــم الــرواد الحكماء في فترة الأزمة القادمة. إ م الكناية الصريحة عن عــصر الازدهار الذي لا يريد أن يصدق أن بعد الذروة ثمــة هبوطــاً طبيعياً لمسيرة التاريخ.

الجيل الرابع الذي سنتقصى طبيعته ومعضلاته، ونركز علــى كشف تكويناته بتفصيل أكثر لأنه موضوع البحث هنــا، هــو "الجيل البدوي " في مفهوم النموذج البدئي أو جيل "الأكس" في الثقافة الأميركية، وهم أيضاً "جيل البوب" في الثقافة العالمية التي تجمع النــزعات والميول الشبابية لمرحلة ما، وهــم مغــامرون ومتنوعون وغيــر مرغوب م ويتسمون بعلاقة تنازعيــة مــع المؤسسات، وهم يكبرون تحت وطأة الوصاية المركبة، فهم أطفال "النهضة" أي أبناء الريادة والرواد، يكونونَ شباباً معزولين، وفي الكهولة واقعيين، لكنهم ما بعد الأزمة يصبحون شيوخاً قــساة

ومبشرين بعصر بطولة جديدة، ربما يصبحون هـم ممثلوهـا في سياق دورة تاريخية جديدة. حيث تجري محاربتـهم مـن قبـل "فنانيـن" و"أنبياء" جدد وهكذا.

هؤلاء " البدو الحضاريون"، هم غيـر مشاركين في صـناعة الحداثة / القديمة، لذلك فهم يعانون من شدة وطأة تلك الحداثة على سلوكهم، مما يدفعهم إلى ردات فعل، تتسم بأنهـا صـفة جوهرية لنـزعا م، فيندفعون بتأثير هذه النـزعات إلى البحث عن حداثتهم هم أسوة بما حصل لمن سبقوهم، وهـم يعملـون لأجل ذلك كجماعة متضامنة أو ذات شراكة وهدف في المرحلة الأولى، وقد يلجأون إلى الانتقام أو الرفض النهلستي أو حتى الميل نحو نـزعة التدمير الذاتي حين لا تتناسب الـصورة الداخليـة للمجموعة أو لفرد منها مع ما هو متاح ومتوفر مـن ظـروف خارجية.

عالمياً يعد جيل "الأكس" أو جيل "ثقافة البوب" في أمريكـا وأوربا التمثيل الموازي لهذا الجيل عراقياً، لهذا "الجيـل" سمـات "عالمية" مشتركة عبر متغيرات أساسية عاصرها، بينها نهاية الحقبة الاستعمارية القديمة، وانتهاء الحرب الباردة، وا يار حائط برلين تمهيداً لثقافة العولمة والتطبيع والقانون الدولي الجديد.

أما على مستوى العالم الثالث فتتسم المتغيرات بصعودٍ قـوي للدكتاتوريات في عدد من بلدانه، ونشوب الحروب الإقليميـة، والنـزاعات المحلية، من حرب الخليج الأولى والثانية، إلى حرب أفغانستان، إلى حرب لبنان وحروب اليمن.

في العراق تتعاضد كل هذه العوامل الذاتيـة مـن حـرب ودكتاتورية، ومن تأثيـرات إقليمية متنقلة تجسدها تفـاعلات الحروب الإقليمية وصعود التيـارات الدينيـة مـن "الجهاديـة الإسلامية" في أفغانستان، إلى فكرة "ولاية الفقيه" وتصدير الثورة الإسلامية في إيران. وصولاً إلى المتغيرات الدولية التي سـتطرق أبواب البلاد معلنة ـاية دورة "جيلية" كاملة واكتمـال الحقبـة وانغلاقها على نماذجها الأربعة، ومـن ثم العـود الأبـدي إلى النموذج البدئي الأول، أي أعادة إحياء جيل "البطولة" وإعـادة صياغة مفهوم الدولة وا تمع صياغة جديدة.

ولهذا سنجد أن نموذج "الجيل البدوي" غيـر متوافق، لـيس مع محيطه المؤسساتي فحسب، بل ومع تراث الدولـة، ووصـايا أجداده وآبائه من الأجيال السابقة، فهو لا يقر بنموذج البـرلمان الذي أسسه "البطل المدني" وهو لا يملك براعة "الجيل الفنان" في الامتثال والتمثل. وهو أيضاً غيـر معني بثورة "جيل الأنبيـاء" بكل ألوا ا ولا يؤمن بحروبهم رغم أنه عادة مـا يجـد نفـسه مزجوجاً في أتو ا.

وهو له حربه وله أمثلته وأمثولته، وله أيضاً نمـوذج غيـ ـر مدجن لفكرة الدولة، نموذج غيـر متشكلٍ بعد لكنه قائم على رفض ما هو متحقق.

وهذا الجيل هو الباعث لإعادة إحياء " المهدوية " الإنقاذية في ا تمع العراقي، سنجد، على سبيل التدليل العابر ليس إلا، تنامي فرق سلوكية ومجموعـات محليـة متعـددة تقـوم أنـشطتها وستراتيجتها على تمثل عقيدة الظهور "الـشيعية " أي ظهـور

المهدي المنتظر، وتقوم على استنهاض مقولات الملاحم والفـتن، وسنجد أن جميع من تبني الفكرة المهدوية خلال حقبـة الدولـة العراقية بأكملها، وخاصة في مجال الممارسة هم نماذج شخـصية من هذا الجيل.

وهو بهذا المعنى "جيل" يأخذ من الدين أخبـاره الأسـطورية وغيـر معني تماماً بتواتر معاملاته وعبادته وفروعه الفقهية.

***

خلال التنازع بين النماذج البدئية للأفـراد والجماعـات في حركة التاريخ نحو إكمال واحدة من دوراته وإعادة صـياغات توجهات المجتمعات المحلية، تحدث أربعـة منعطفـاتٍ أساسـية يستغرق كل واحد منها حوالي الـ 20 سنة وتصِلُ في النهايـة إلى الغاية نفسها عادة.

فالمُنعطف الأول يصل إلى مستوى "الذروة" الـذي يـسبق النهضة ويمهد لها، وذلك عبـر طورٍ من التمدد الجريء للنشاط الثقافي والسلوكي، ليتحول إلى حالة تأسيسية، في نمـط جديـد وليصبح نموذجاً مؤسساً بعد أن يجرى تفكيك النموذج الـذي أسسه القُدماء.

الطور التالي هو طور النهضة القادمة حيث يأتي زمن التمـردِ على الكتلة الأيقونية المُؤسسة، عندما تصبح جماليـات النـشاط الروحي هي المعيار لتحديد طبيعة النهضة.

ثم تحل فترة مزدوجة من القلق والانحلال، أو القلـق الـذي يكتنف مسيرة "النهضة" ويمهد للانحلال، إذ يتزايد حس القلـق

على ما أنجز باطراد، لناحية الشك في طبيعـة الإنجـاز الثقـافي الفكري النخبوي، وفي طبيعة السلوك الاجتماعي إزاءه، وهـو يؤدي إلى نوع من الاضطراب الاجتماعي في ظل فردانية قويـة، وتنافسٍ بين النخب والجماعات المحلية، وتنـازع مـع توجـه المؤسسات التي تكون مضطربة هي الأخرى على نحو متزايد.

وهنا يحيـن موعد المُنعطف الرابع أخيراً، وعصر الثورة بعـد جيل كامل من الشك والاضطراب، بفعل الأزمة التي وصل إليها المجتمع فيسعى إلى أن يعيد تعريف طبيعتـه الجديـدة وأهدافـه المستنبطة بعد دورة تاريخية مكتملة أمدها ثمانون عاماً.

بعد هذا التلخيص لصور النماذج البدئية للأجيال الشعرية في العراق، قياساً إلى التحولات الاجتماعية المحلية في سياق دورات التاريخ، يمكننا أنْ نستقصي ملامح لصورة البطل المدني " المحلي" ممتزجة بصورة المثقف البرلماني متجسدة في أشعار تلك المرحلة بما تحمله من منبـرية جماهيرية استنهاضية في شعر كل من الرصافي والجواهري ومحمد مهدي البصير ومحمد رضا الشبيبي وسواهم.

كما يمكن رصد صورة الفنان الإنساني التقـدمي التنـويري ممزوجة بشيء من المصالحة والمساومة والتعايش مع المـتغيرات في تمثلات عديدة من شعر الرواد.

أما صورة "النبي الثوري" وريث النهضة، والمبشر بـالتغيير، الشاب في زمن الازدهار، فسنجدها لدى شعراء جيل الستينات وبعض من شعراء جيل السبعينات.

لنصل إلى نموذج "البدوي الفوضوي" المتمـرد والحـر حـد

إنكاره لفكرة المؤسسات، والذي تمثل الثمانينات ومـا بعـدها عقوداً نموذجية مثالية لتقصي التمثيلات الهائمة لتلـك الـصورة الشعثاء.

وبينما ترتبط بنموذج "البطل" فكـرة العهـود الـسياسية ورسالات الأمة، والتحولات في بناء الدولة، تـرتبط بنمـوذج "الفنان" فكرة الإنسانية والوطن والتنـوير، وصـناعة الـسلام والرخاء.

أما نموذج "النبي" فترتبط به فكرة الإصلاح والتقويم، والنقـد لتبـرير صعوده.

فيما يبدو "البدوي" أفصح قرين لفكرة التمـرد، ونـشدان الحرية، تحت وطأة الحروب الإقليمية والنـزاعات المحلية العنيفـة والحروب الأهلية.

لكن هذه النماذج الأربعة ليست صوراً نمطية ثابتة لكل نموذج أو هي معتقل نموذجي للفرد والمثقف، فعلى سبيل المثال وانطلاقاً من آخر جيل حالي، وهو جيل البـداوة، فهـو سـيعد جيـل "البطولة" في الدورة التاريخية التالية، أي فكرة بناء الدولة العراقية ما بعد الكولونيالية الثانية، وسيولد منه جيلٌ فنانٌ وهو في واقـع الحال جيلٌ موجود حالياً لكن إنجازاته لن تظهر قبل عقـد مـن الزمن، حيث تولد فكرة الوطن بصياغة جديدة، وفكرة الثقافـة باقتراح مغاير، والمساومة بين الوعي والتراث. ليمهد الطريق أمام أنبياءٍ جددٍ، فَبدو جددٍ وهكذا.

***

المنعطفات الثلاثة الأساسية التي مهدت للمنعطـف الرابـع الأخطر أي سقوط الدولة القديمة، ونشوء ممكنات جديدة "لدولة جديدة" فتتمثل في ما يلي:

المنعطف الأول: اية العهد العثماني وبداية الهيمنة البريطانية وإعلان قيام الدولة العراقية. والذي سيقود إلى إيجاد مجال حيوي لبداية الصراع المحلي، وبداية عصر الإيديولوجيات.

المنعطف الثاني: يلخصه تطور المشاعر والعواطف وتحولها إلى أفكار، وازدهار فكرة النهضة من خـلال ولادة الأيـدلوجيات القومية والإنسانية: تأسيس الحزب الشيوعي العراقي، وحـزب البعث خلال الأربعينات. وبداية التنافس الداخلي على صـياغة "روح الأمة" والذي أدى بانعطافته الواضحة إلى قيـام النظـام الجمهوري.

أما المنعطف الثالث: فهو يتصل بالمرحلة ما بعد قيام النظـام الجمهوري، والتنازع بين نموذج الدولة الإقليمية والدولة القومية، بين مقترح البلاد المفتوحة، والبلاد المحافظة. وهي "فتـرة" قلـق الهوية الناتج عن صدمة الانقلاب العسكري وصعود الطبقـات المحلية للمرة الأولى للتنافس على زعامة البلاد بعد أن ظلت لأربعة عقود (ما يعادل نصف حقبة تقريباً أو نـصف عمـر الدولـة العراقية) ظلت ذات مرجعية مرتبطة بسلالة "هاشمية" الأمر الذي سيؤدي إلى بداية عهد الاستبداد والدكتاتوريات المحلية بديلاً عن الزعامات "السلالية" التاريخية.

المرحلة الأخيرة تمثل مرحلة الدخول في **المنعطـف الرابـع**.

الأخطر في تاريخ العراق الحديث وهي تمثل بداية حرب الخليج الأولى: الحرب العراقية الإيرانية مروراً بحرب الخليج الثانية " احتلال صدام الكويت وحرب عاصفة الصحراء الأمريكية لإخراجه منها " وصولاً إلى سنوات الحصار، وانتهاء بانهيار الدولة القديمة بالاحتلال الأمريكي للعراق وهي زمن يستغرق 22 سنة بالتمام، وهي بالضبط "المدة" كما يراها علماء الأجيال الحديثة لنشوء المزاج العاطفي والعقلي وارتقائهما، لعمر الجيل الواحد لناحية المعاصرة والتداخل.

هذا هو عمر العطاء الأساسي "للجيل البدوي" أي العمر المحكوم فيه هذا الجيل بالتعبير الأساسي عن نشاطه وسماته وتوجهاته، وبهذا المعنى فهناك من هم "ثمانينيون" من الناحية التزامنية، لكنهم لا يندرجون في النسق التكويني "للجيل البدوي" لأنهم ينتمون بتعبيراتهم إلى " ثقافة أخرى" وهناك من هم يتسقون في بلاغيات "الجيل البدوي" ولكنهم ليسوا من "الثمانينيين" لأنهم لم يعبروا عن نشاطهم خلال "عقد" الثمانينات، لكنهم إما التحقوا تعبيرياً به، أو كانوا مشغولين في حياض أخرى من التعبير قبل أن يتمازجوا مع التعبيرات الجديدة، وهناك من هم "ثمانينيون بدويون" وهؤلاء هم الخلاصة النموذجية المعبرة عن نسق مختلط بين روح "الجيل البدوي" والأنماط البلاغية للعقد الثمانيني وسماته الثقافية والمزاجية.

أخلاقياً يمكن النظر إلى معظم أبناء الجيل البدوي من – شعراء الثمانينات – على إنه جيل يعاني من الانهيارات الدراماتيكية والصدمات النفسية، والتشتت في التزام المواقف وبناء الأفكار،

والاضطراب في تحديد الخيارات، وبذلك فهو يعد جيلاً انقلابيـاً سريع التأثر غرائزي الاندفاع. وربما ستسفر أية متابعة حقيقيـة لنماذج خطابية بيانية وعينات سلوكية لربع قرن تمثل الطور الثاني من أعمار الجيل – بيـن الشباب وعتبات الكهولة – ستـسفر عن تبيان الشرخ الواسع في البنية العقائدية الرجراجة أصلاً لدى أبناء هذا الجيل، وهو جيل أنتمي إليه على كل حالٍ، وما هـذا النقد إلا لتوصيف حالة عامة، قد لا أكونُ أنا، أو أحد سـواي من أبناء جيلي تمثيلاً دقيقاً لها، ولكن هذا على العموم هو الواقع التحليلي الذي يعنى بالقواعد والتمثيلات البارزة ولا يحفلُ كثيراً بالاستثناءات والهوامش.

يمكن دراسة مواقف عدد من شعراء هذا الجيـل وتبـدلا ا السريعة حد التناقض من الموقف من النظام الدكتاتوري، ثم طبيعة الحماس غيـر المنضبط لدى الأغلبية منـهم في الموقـف مـن الاحتلال الأمريكي للبلاد. على أن هذا الموقف الأخير هو موقف عام شمل جميع أجيال الثقافة العراقية تقريباً، لكـن الملاحـظ أن حماسات "الجيل البدوي" اتسمت بروح "الثأر" بالاتجـاه الأول، وبروح التفاعل حد الاندماج والتماهي في الاتجاه الآخر، لم يكن ثمة ثقافة تسامح في الحالة الأولى، ولا نـزعة جماعيـة للنقـدٍ والاعتراض في الحالة الثانية.

وفي التوغل عميقاً في البنية النموذجيـة "للجيـل البـدوي" لكشفِ الفكرة غيـر التقليديـة المعهـودة عنـه في الـصياغة "الخلدونية / الوردية" نسبة لكل من ابن خلدون وعلي الوردي، وإنما لتظهير الفكرة الأصلية الثقافية لا الاجتماعية للبدوي، لا بد

أولاً من نقد الفكرة التقليدية (عن البدوي) إذ أن هذا النموذج الأصلي هو في الواقع أقام طويلاً، ولعله لا يزال كذلك، في صياغة خارجية، بل لا يوجد حتى الآن صياغة أخرى ذاتية للبدوي، بمعنى إنه نتاج أفكار الآخرين وتصورا م عنه، وإن تلك الأفكار والتصورات هي التي شكلت الملامح الأساسية لتاريخه الاجتماعي سواء في تصور المديني عنه، أو أفكار علماء الاجتماع عنه، أو في نظم الدين التي تجعله في مكان ما في الفقه والعقيدة على حد سواء، وكذلك في نظرة الإمبراطورية، التي تضعه في الغالب في جهة النموذج الملتبس بالنموذج بالبربري، وصولاً إلى فكرة الاستشراق، وفكرة المتثاقفين بالنقل الثقافي الاجتراري، لا بإعادة صياغة الأسئلة حول الثقافة وجوهر أفكارها.

فعلى الصعيد الديني توصف معارف البدوي عادة بأ ـا ذات مرجعية أسطورية، وإن روحانيته الوثنية المركبة تجعل منه باستمرار غير قادرٍ على هضم واستيعاب النظم الدينية القائمة على مفاهيم مستقرة.

أما المتمدنُ فيوصف على الأغلب بمعرفية متحصلة من مؤسسات تعليمية وكاتدرائيات ومساجد داخل أسوار عمرانية. ولذلك فإن البدوي في الفكر الإسلامي هو أشبه بكائن ناقص الأهلية، أو قليل الدين، ترجح عليه شهادة القروي والبلدي لدى جمهور الفقهاء المسلمين.

وعادة ما يوصف " البدوي" بالصياغات الاجتماعية التقليدية، المعتمدة على نظام الطبقات بأنه تدميري هادم في مقابل حضارة تقوم على العمران والبناء الهرمي.

وهنا ينبغي التفريق بين العمران بصيغة الحضارة، والآخر بصيغة المدنية، إذ ثمة فرق نوعي بينهما، لنفهم معضلة العلاقة بين البدوي والدولة بوصفها نموذج عمران مدني ترويضي، إذ يرى "هيجل" أن الحضارة تبدأ من أول بدوي متنقل إلى الزراعة، وهو ما رآه ابن خلدون قبله حيث رأى أن النمطَ العمراني البدوي سابق على النمط العمراني الحضري. لكن فكرة الدولة التي نشأت مع أول حقل زراعي كما يرى هيجل في " أسس الفلسفة" نشأت معها أيضاً فكرة الزواج والعائلة والدين المنظم والممكن" من المكان"

من هنا نشأت فكرة الهيمنة، ممزوجة، مع إخضاع الإنسان للأرض لشروط استقراره، نشأت معها هيمنة للزراعة الملكية الخاصة وتعدد هذه الملكيات وتضاربا لاحقاً وهو ما أوجد أنواعاً جديدة من الصراعات الداخلية والخارجية وأوجد معها قواعد صراعٍ وتصادم محددة بين الجماعات المحلية الصغيرة، وكذلك بين الجماعات الكبرى.

فإذا كان المتمدن قد أعاد إنتاج موارد الطبيعة بصياغة جديدة فإنه خضع في الوقت نفسه إلى قدر متعادلٍ تقريباً وربما أكبر من "التعديل" الاستلاب.

هذه العلاقة التبادلية الإحلالية لا تشبه العلاقة التفاعلية الداخلية بين البدوي والطبيعة، فهو متوحد فيها، هو جزءٌ منها أو هو هي، وبينما يخاف البدوي من الاندماج بالمؤسسات المدنية، فإن المدني يبقى دائماً على علاقة غير حسنة مع الطبيعة، ذلك أن الذعر المدني من الطبيعة يجعل من المستقبل الكوارثي هاجساً

داخلياً لديه، فيما يستعصي البدوي عن الاندماج في المؤسسات المحلية باعتبارها النهاية لبداوته.

ومع أن الأرض هي شكلُ حياته لناحية التحرك غيـر المحكوم بتصورات محددة، إلا أن التصورات الخارجية عنه ثابتة، ويبـدو أ ا ستبقى كذلك.

و"البدوي المحلي" بلا وطنٍ يصيغُ له هويته السياسية المستحدثة فهو صورة لشخصٍ ما قبل الدولة، وهو في الوقت نفسه لـيس "مواطناً" إذ لم تترسخ لديه هذه القناعة رغم أنه كان محاربـاً للدفاع عن حدود سموها له وطناً، وهو لم يتمتع بحـق المواطنـة حتى وهو يقتل في الحدود الإقليمية التي لم يتدخل في اختيارها.

وقبل ذلك فشلت الدولة طيلة عقـود في أن تجعلـه ذلـك المواطن، رغم أ ا أوجدت له حروباً ومجالات عنـف متعـددة، وطاردته كأ ا تعيده إلى بداوته وفوضاه الجميلة.

ثمة فرق جوهري وأساسي ينبغي الاحتراز له وهـو الفـرق النوعي بين البدوي والغجري، فالقاسم المشترك بين النمـوذجين هو الترحال والتجوال وعدم القدرة على الاندماج بالمكان بغياب روح التكيف الاجتماعي، إلا أن هذه السمة الأخيرة تبدو متباينة إلى حد كبير بين النموذجين، فنتيجة مجاورة الغجري للمـدن، وتركز ترحاله في المدن المأهولة، أوجد لديه روح المساومة ممـا قربه من روح الفنان، خاصة وإن الموسيقى والـرقص وفنـون التبصير وكذلك قراءة الطالع وتفسير المستقبل، ساهمت في تعزيز تلك الروح كنوع من أساليب الاتجار بالمواهب لدى الغجـري،

كما ينضوي الغجر في نظام اجتماعي يعتمد، في نشاطاته السرية بمحيط ا تمعات المدنية ا اورة، على "هيكل المافيا" أي علـى أساس القدرة على اقتراف "الأفعال" أو " الاحتيال" أو ما ينظـر له في سياق هذا التوصيف أو بالقرب منه، في المدينة التي تجـري مجاور ا، مع قدرة مضاعفة على التملص من وطأ ا الأخلاقيـة، كما تقوم بنية التفاعل من خـلال ا ـاورة علـى "الإغـواء" واستدراج سكنة الوحـدات العمرانيـة، إلى خيـام "الغجـر" وعربا م، لتلقي تسليات ومتع وتفاعل غيـر مـألوف، بينمـا "البدوي" ينتظم أكثر في نظام "العصبة" و"ارتكاباته" المفترضـة هي نوع من النوازع الأخلاقية المحض لتأكيد وجوده الثقافي وهي تدفعه إلى المفاخرة حتى بجريمته غالباً.

ثمة أيضاً مسافة أخلاقية مفترضة بين الذكاء والاحتيال بـين التوظيف النفعي للعقل وبين استخدامه كتعبير عن الهوية.

مثلما ثمة فرق بين النسب السلالي المضيع عن عمد، والمنتسب لأشجار في غابات كثيرة كما هو الحال لدى الغجـري، وبـين المحافظة على التسلسلية الطبيعية للنسب لدى البدوي والاعتـزاز ـذا الاتصال العميق الغور من خلال شجرة نسب واضحة المعالم حتى وإن كانت وحيدة في الصحراء.

و ـذا المعنى فان "الغجري" هو تمثيل نوعي "للبدوي" ولكنه لا يصل إلى حدود التعريف المانع الجـامع، أو البـدل البلاغـي والفكري للبدوي.

فالبدوي في كل حلِهِ وترحاله، لا أرض له وله كـل الأرض!

لذلك فحريته قائمة على عدم الملكية الشخـصية ولا اسـتبدال الأفق والمدى، بالقرية والبلدة.

وهو دائماً كان على سفر ومع هذا ترسم له صـورة ثابتـة مقيمة في مكان ضيق من التاريخ، لا تسافر في المعارف والوقائع، ولذلك كان هو ضحية تاريخ الحضارات ولم يكتب أحد تاريخ حضارته.

فالبدوي مؤسس الهجرة قبل "النبي" فالأنبياء المهاجرون مـن إبراهيم إلى محمد، كان كل منهم بدوياً في "برهة" معينة ومكان محدد، قبل أن يصبحوا أنبياء في "برهة" تالية، ولذلك فإن البدوي يجسد نموذجاً قديماً للحنين الأبدي الغامض لتلك البداية وللعودة إلى الهجرة الأولى.

وعلى هذه الأصـول ذات الجـذور الأسـطورية يواظـب "البدوي" على إعادة إحياء تلك الـسمات الأولى لشخـصيته بوصفه المبتكر الأول للهجرة.

وعلى هذا الأساس ستكون أول هجرة واضحة، على أساس إعادة تمثيل " أسطورة البدوي" بين شعراء هذا الجيل، هي عندما خرجنا أنا والشاعر باسم المرعبي من بغداد إلى كردستان وكنـا نترحلُ هناك بيـن حدود إيران وحدود سوريا طيلة شهرين في رحلة هروب لم تنته عند عبور نهر الخابور نحو سـوريا، وعنـد ملتقى التفرق والشتات أعني (الماء) الذي يمثل إحداثيات أساسية في بوصلة البدوي صادفنا: كلاً من شكر خلخال وعبد الزهـرة الركابي والفنان المسرحي المرحوم عدنان نعمة الذي أعدم بعـد

دخول الجيش إلى كردستان عام 1996، وهو ما فعله لاحقـاً أحمد عبد الحسين قادماً هذه المرة من إيـران وتتـالى آخـرون وآخرون من "الجيل البدوي" .

وفي الوقت نفسه كانت الصحراء الغربية تنفتح على حـشدٍ كبيـر، من "بدو" بالفعل ثمـانينيين بـالقوة، متطلعيـن إلى صحرائهم القديمة التي لم تقدم لهم سوى أفق لرحلة هائمة أخرى عبـر المحيطات. فكانت رفحاء، ومخيمات في صحراء ممتدة، ستجد من هو أكفأ مني في التأريخ لها.

بل إنني شخصياً بقيت لثلاثة عشر عاماً بلا جواز سفر، ومع هذا عبرت الحدود باتجاه العراق مرتين وزرت بـيروت مـرات ومرات، كما يتنقب البدو والرعاة بالرياح ويعبرون الصحارى.

إنه الْمغترب المزدوج المنفي داخلياً وخارجياً، لا أرض الميلاد ولا أرض ميعاد، ولا مبعث.

عدد كبيـر من شعراء هذا "الجيل" عبـروا الحـدود أو غامروا بعبورها وهم لا يمتلكون جوازات سفر.

إ م "بدو" لأن تخوم حيا م تقع بين الحرب والمنفـى، بـين جوقة الحطابين الذي يعدون ناراً لإحراق المستقبل، وبين المـدن التي يصلو ا ولا يجدون حيا م، تماماً كحياة البدوي في الهجـرة والترحال ومواجهة الأخطار في الأمكنة المفتوحة على احتمالات قاسية.

كأن كل مسيرته داخل العراق كانت مجرد محطة لعبور وشيك وظل يفكر بذلك العبور كفرص تنتظر السنوح، لا أحـد مـن

"الثمانينيين" كانَ مشدوداً إلى أرض أو تراب بالمعنى البدائي طالما أن كل أرض هي أرضه، ولا أرض له حقاً!

وفي التراث فإن البدوي عالم بالمياه يعرف أيـن يجـدها، ولا يقلق كثيراً عندما تنفد مياهه في ضباب الرحلـة ولا ينخـدع بلمعان سرا ا، لذلك يغدو البدوي صـعب المـراس صـعب التدجين.

أجيال، جاليات أينما حلوا فهم لم يشتركوا في صياغة مفهوم سياسي للوطن ولا حتى مفهوم مدني، فظل الوطن بالنسبة لهـم فكرة ماثلةً في مكان ما خارج الوعي الذي تصيغه المؤسسات.

شعراء الجيل البدوي، هم المحـاربون في فتـرة الأخطـار، والمطاردون المطلوبون في زمن تثبيت الولاء للـسلطة وترسـيخ النصر، وهم منفيون في ساعات تقييم المحاصيل والاسـتحقاقات، لهذا هم لم يكونوا مواطنين في الوطن، إلا داخل هذه التعـبيرات المتعددة لصورة البدوي.

كم من هذه الأفكار يمكـن أن تقـارب أمزجـة جماعـة "الثمانينات" في الأدب والفن والنشاطات الاجتماعية المختلفـة؟ قد يخرج من يخرج هنا وهناك ليقول إن الفكرة الأساسية هنـا وهي علاقة الثمانيني بالمؤسسة لم تكن في الدرجة التي جرى ـا تمثيلها بعلاقة البدوي. وأقول إن كل محاولات انـدماج جيـل الثمانينات في نظم وتجمعات مؤسساتية باءت بالفشل ولم تعمـر طويلاً، وأضحت أكبـر نقطة عارٍ على "الثمانيني" نفسه وهـو يعيد تقييم وجوده الطارئ والشاذ في تلك المؤسسات، ذلك أن

إبرام أية صفقة مع "البدوي" يبدو مستقبلها كسراب الـصحراء التي يعرفها البدوي جيداً ويعلم ا المدني أيضاً، وحين أخاطـب ذه العبارات أفراداً محددين في هذا الجيـل فـإ م سـيهزون رؤوسهم إذا ما قرأوها، ذلك أن ندم البدوي يـسكنهم حقـاً، وقدرة الفنان على التبرير تمنعهم غالباً من السفسطة الزائدة، مثلما تمنعهم فكرة النبي غيـر المتوفر من الانتحار، أو فكرة البطل من ادعاء بناء غير موجود. لذلك كانت الفوضوية "الأنارجية" هـي فلسفتهم للتعامل مع مؤسسات الدولة علـى أسـاس القاعـدة الذهبية للفوضويين التقليديين التي ترى في الدولة مجرد شر لا بد منه.

وإذا كانت الفوضوية بالمعنى الفلسفي لـ" الأنارجية" تعـني الانحياز إلى "مجتمع اللا دولة" وفق رؤيا عقلانية، وبينمـا يعـد "البدوي" الأكثر حنيناً لفكرة الأسطورة في رفضه لمنطق الاندماج في الكتلة البشرية داخل أسوار العمران المؤسساتي، فإن "شـعراء الثمانينات" وبسبب من الشروط التاريخية التي رافقت ولاد ـم الثقافية والإبداعية لم يجدوا في العقلانية الفوضوية أكثر من تأكيد على لا عقلانية "البدوي" وفوضاه غيـر المعقلنة.

كانَ جيلاً متحدياً للعقائد بشكل واضح، لكنه منحاز للعدالة كقيمة أخلاقية دون ترتيب إيديولوجي، حتى وإن جـاء هـذا التحدي بدافع تحول ا تمع إلى كتلة عقائدية واحـدة تقريبـاً وغيـر متجانسة بسبب الدكتاتورية.

لذلك تنوس صورة البدوي الثمانيني في هذا المشهد بين بطلٍ ووغدٍ، كائنٍ قذرٍ، ورجلٍ قِيمٍ، صلبٍ ومتـوحشٍ.. وهـذه في

الواقع هي الخلاصة التفكيكية لصورة الشاعر الثمانيني بل المثقف الثمانيني عموماً في العراق.

أخيـراً، ينقل ابن خلدون فكرة عن تحصيل البدو لأسـباب معيشتهم بقوله أن أرزاقهم تنشأ عادة تحت ظلال رماحهم، هنا يمكن استبدال الرماح بالأقلام على سبيل ا ـاز التعبيري للبـدو الجدد بدو الكتابة اليوم المحاربين بالأمس.

عقدة الجيل وأجيال العقود

ينفرد الوسط الثقافي العراقي - الشعري تحديداً - بتقاليد وخصائص وأخلاقيات لا يكاد يشبهه فيها أي وسط ثقافي عربي آخر.

ومن تلك الخصائص تبرز مسألة الأجيال الشعرية كإحدى أهم صور العلاقة بين قصيدة وقصيدة، بين شعر وشعر، وبين رؤيا وأخرى، لذلك فقد استولدت عن مصطلح الأجيال مصطلحات اشتقاقية دخلت راهن النقد الأدبي في العراق.

ولم يكن مصطلح الأجيال وارداً أو متجذراً في الشعر العراقي ونقده، فلم يكن الشعراء ينسبون إلى عقدٍ معين كالثلاثينات والأربعينات والخمسينات، بل ما كان معروفاً هو إلحاق الشعراء بتيارات ومدارس شعرية - التقليدية أو الرومانسية أو سواهما - لا إلى جيل عقدي، بل أن شاعرين مثل محمد سعيد الحبوبي – 1916 والجواهري 1997 من الممكن أن ينسبا إلى تيار شعري واحد هو الكلاسيكية الجديدة رغم أنهما لا ينتميان إلى "جيل شعري" واحد أو إلى عقد زمني معين.

كما قد ينسب الشعراء لمراحل معينة تيمناً بحدثٍ ما، أو ربطاً بفترة تاريخية، أو لحظة مفصلية كشعراء "الفترة المظلمة" أو شعراء ما بين الحربين العالميتين.

فمن أين جاءت هذه التسمية: (جيل) للشعر العراقي؟

ومن هو ـ بين الأجيال ـ مرتكبها الأول؟.

قبل أن نتقصى دلالة مفردة "جيل" وما تذهب إليه من معان لغوية أو اصطلاحية، من المهم أن نشير إلى ارتباط مصطلح "جيل" بالشعر دون سواه من الأجناس الأدبية الأخرى من جهة، وارتباطه من جهة أخرى بالعقد أو التقسيم العشري للحقبة تعبيراً عن البعد الزمني للمصطلح.

ومع أن النقاش لم يحسم ـ ولا أظنه سيحسم ـ في ما يتعلق بالاتفاق حول المصطلح، إلا أن الواقع يشير إلى أنه قد جرى تثبيت المصطلح في الغالب من الكتابات النقدية الحديثة التي تشتغلُ على الشعر العراقي الجديد.

ونحن هنا نحاولُ أن نتعقب مشكلة المصطلح واستخداماته التي استقر عليها قبل أن نخلُص إلى إعطاء مفهوم جديد/ مختلف لهذا المصطلح، وهو مفهوم قابل للنقاش ويمكن إعادة مراجعته على وفق السياقات التي حاولت ربطه ا.

لغوياً: جاء في لسان العرب تحت مادة جولَ "الجيل: كل صنفٍ من الناس، الترك جيلٌ والصين جيلٌ والروم جيلٌ، وقيل: كل قوم يختصون بلغة جيل".[1]

وزمنياً: حدد ابن خلدون مفهوم الجيل بأربعين سنة. جاء في مقدمة ابن خلدون "الجيل هو عمر شخص واحد من عمر

1 وفي جمهرة اللغة لابن دريد الجيل تعني "الأمة من الناس".

الوسط فيكون أربعين الذي هو انتهاء النمو والنشوء إلى غايته".[1]

إذن كيف يأ لهذه المفردة أنْ تخرج من كو ا تمييزاً لـصنف من الناس، وتعريفاً لأمة من الأمم، إلى تخصيص مجموعـة مـن الصنف والنخبة داخل الجماعة (الشعراء) وتقسيمهم إلى أجيال؟ ولماذا اختزل الزمن الدلالي للمفردة من أربعين سنة ـ كما عند ابن خلدون ـ إلى عشر سنوات ـ كما هو حادثٌ في الشعر؟.

1 مقدمة ابن خلدون مقدمة ابن خلدون (عبد الرحمن بن خلدون بـن محمـد الحضرمي) جزء 1 صفحة 170 (دار القلم بيروت الطبعة الخامسة 1984)

انتقال المفهوم من فضاء الأمة إلى دائرة الجماعة

كانت مرحلة الستينات في العراق أرضاً أولى لإنبـات هـذا المصطلح. وهي عهد نشاط سياسي في العراق امتد في حمى التعدد الأيديولوجي الذي ولد صراعاً مريراً انعكس على مجمل التاريخ السياسي للعراق لاحقاً، فحلت عقلية الإلغاء والتهميش والمحـو، بدل عقلية الحوار وحريـة الاخـتلاف. سـادت الإبـدالات وانسحبت المقترحات، لذلك كان "الجيل" صورة أخـرى مـن صور الاستظهار بالكتلوية، والنـزوع إلى كيمياء الجماعـة، في مجتمع لا مكان فيه للفرد بفرديته وكيانيته الخاصـة وخلاصـة وجوده، ولا ينظر إليه خارج كونه ملحقاً بأصل (الجماعة) ولا إطار له خارج هذه الجماعة ومختلف تسميا ا.

ولعل مجلة الكلمة (أصدرها حميد المطبعي وتـولى تحريرهـا موسى كريدي) هي أول مجلـة ارتبطـت بمرحلـة الـستينات كمشروع ونشرت نتاج شعراء هذه المرحلة، وأطلقت علـيهم اسم: جيل الستينات.

أيضاً شهدت الستينات صورة أخرى من صـور الجماعـة الشعرية بالصيغة "الكتلوية" اتسمت هذه المرة بتنميط جغـرافي مكاني، في ما اصطلح عليه "جماعة كركوك" فاضل العـزاوي، مؤيد الراوي، سركون بولص، صلاح فائق، أنور الغساني، الأب يوسف سعيد، وجان دمو) كذلك ضمن مشروع ثقافي تمثل في مجلة (شعر 69) رغم قصر زمن صدورها. إذ يلاحظ – بـدءاً من اسمها – ارتباطها بالمرحلة الزمنية، ومحاولة ايجاد صلة بالثورة الشبابية العالمية من جهة، وتأكيدها على أسماء الشعراء الستينيين

من جهة ثانية، وكذلك تصديها ومساءلتها للرؤيـة التقليديـة للشعر.

وكان "البيان الشعري" الذي كتبه فاضل العزاوي ووقعه إلى جانبه الشعراء: سامي مهدي، وخالد علي مـصطفى، وفـوزي كريم، ونشرته مجلة (شعر 69 في عددها الأول) أوضح صـورة لانشطار القبيلة الستينية حيث تجلى في الاخـتلاف حـول مـا تضمنه "البيان الشعري" وكان هذا تمهيداً لانـشطارات تاليـة ستصبح فيما بعد سمة أخرى من سمات النشاط والإنتاج الشعري في العراق.

لم يقف مصطلح "الجيل الشعري" عنـد حـدود التـصنيف التاريخي لجماعة ما، بل تعداه إلى تصنيف نوعي داخل الجماعـة نفسها، وهو ما أوجد جدلاً على أكثر من اتجاه بـين الـسابق واللاحق، بين الحالي والتالي من جانب وبين اتجاه وأخر في الراهن نفسه، بين معلنه وكامنه، وكذلك بين امتدادات وانعطافـات، تقاطعات وتوازيات داخل الجيل الواحد.

هنا لابد من الإشارة إلى أن الجدل القائم بين الأجيال أخـذ منحى إبدالياً لا اقتراحياً، متأثراً بجدل الأيدولوجيا، بمعنى أن كل جيل يأتي ليعلن عن نفسه بديلاً لما سبقه. ولا تشرق شمس أبديته إلا في غروب وانمحاق شمس السابقين. كان الستينيون أولَ مـن ارتكب هذا الخيار القاسي الذي سترتد قسوته عليهم مع الأبدية السبعينية!

مع السبعينيات، أخذ الصراع الأيديولوجي يتعمـق أكثـر،

داخل الوسط الثقافي، منطلقاً من مقولات الاختلاف الستينية، متجدداً في كل ما يرسخ الخلاف، خالقاً - في الوقت ذاته - خيارات معزولة عن بعضها، وعازلة عن سواها، مجذراً ثنائية الصراع الستيني بما يؤصل هذا الصراع ويجعل منه علامة أخرى في تاريخ القسوة.

كانت الجماعات أو التكتلات، داخل الجيل الواحد، (في الستينات والسبعينات) تمثيلاً لنزوع أيديولوجي ونفسي أكثر من كونها كناية عن اختلاف في الرؤيا الإبداعية أو في الافتراضات النصية.

مِن هنا بدأ التياران السياسيان الرئيسيان في العراق "القوميون والماركسيون" يجذران النظرة الكتلوية للإبداع وصار لكل منهما شعراؤه الذين يتبناهم، ويروج لقصائدهم ويبشر بهم كتيار!.

ومثلما انشطر الستينيون شيعاً وقبائل، وتفرقوا في مواقع شتى، انشطر - تناسلاً عنهم - شعراءُ السبعينات الذين كان أول ظهور جماعي لهم في العدد الثالث من مجلة الكلمة - أيار 1973 وتحت تسمية (ما بعد شعراء الستينات) وفي العدد الخامس - أيلول 1973 تنشر الكلمة ذاتها (دعوة لكتابة القصيدة اليومية، تحويل الحلم الفردي إلى حلم جماعي)، وقد وقع الدعوة ثلاثة شعراء سبعينيين هم: غزاي درع الطائي، خزعل الماجدي، وعبد الحسين صنكور.. كانت الدعوة بياناً مبتسراً، سريعاً وقصيراً يكشف عن تسرعٍ في الإعلان، أكثر مما يكشف عن وعي حقيقي للاختلاف، ولو قُورن هذا البيان بالبيان الشعري لجيل الستينات لبدا مثيراً للتندر وحتى السخرية حقاً،

ذلك أنه جاءَ مخالفاً لا مختلفاً! وكأنه مكتوب بردة فعل على مقولة (الكون المهجور) ومقولة (الحلم الفردي) اللتين ركز عليهما الستينيون في تعريف رؤيتهم الشعرية للعالم، فوضع السبعينيون في بيانهم مقولتي (اليومي) و(الحلم الجماعي) بإزاء مقولتي الستينيين السابقتين.

وإذا كان الصراع (الداخلي) بين الستينيين ذا طابع أيديولوجي فإن صورة هذا الصراع قد خفتت نوعاً ما بين من بقي في العراق من "الستينيين" و"السبعينيين" بفعل الفراغ السياسي الذي انتهت إليه الحياة السياسية في العراق تحت سلطة الحزب الأوحد، وبذا حسم الصراع الأيديولوجي بالعنف والقسوة، وكان لذلك انعكاس على الثقافة في الداخل، لتتغير آليات الصراع بين من بقي، في الداخل، من شعراء ستينيين وسبعينيين، وتنصب مفرداته - الصراع - حولَ استئثار الستينيين بالسلطة الثقافية، واستحواذهم على المراكز والمناصب الثقافية في المؤسسات، وتفردهم ببطاقات الطائرات وحقائب السفر والمهرجانات والفنادق الفخمة!.

ولابد من الإشارة هنا إلى أن السلطة كانت تراقب هذا الصراع وتغذيه - أحياناً - عن طريق ترجيح مجموعة " جيلية" على أخرى لأنه يضمن لها شكلاً من أشكال النظرة الفئوية للعصب والنخب داخل المجتمع، تعوض بها غياب المشروع السياسي الآخر من جهة، وما يمكن أن يوفره هذا الصراع من مساحات لتطهير وامتصاص الفورة والرفض لما كان يجري آنذاك.

وواقع الحال يشير إلى أنه في تلك المرحلة لم يبق ثَمة صراع لا (جيلي) ولا (جيني) بين من بقي من (أنبياء ستينيين) و (أمـراء سبعينيين) في قبيلة واحدة، ذلك أن شعراء الـسبعينات كـانوا سباقين إلى تبني الإرث الأيدلوجي المنتصر في الـساحة، وربمـا ساهم بعضهم في تحقيق "انتصاره التاريخي " فإذا كـان خزعـل الماجدي من بين أوائل شعراء السبعينات الذين وفروا لقصائدهم غطاء نظرياً يضعه في سياقٍ عقائدي معين، وذلك من خلال بيان القصيدة اليومية، الذي وقعه مع عبد الحسين صنكور، وغـزاي درع الطائي، صاحب مجموعة "وردة لعيون ليلى البعثية" ونـشر في مجلة الكلمة، عندما جعل من مهمـة القـصيدة "أن تكـون بمستوى التعليم السياسي والأسلحة المقاتلة" فإن عدداً من مجايليه ذهبوا إلى تعزيز "القضية" في الخطاب الجمالي لـلأدب بتمثيـل جانب من التوجه " القومي" وتجسيد "روح الأمة" في قصائدهم.

وقد تبدو هذه الخطابات التي اسـتخدمها بعـض شـعراء السبعينات موظفة في سياق مواجهة نموذج عقيدة مقابلة أرادت من الشعر، أن يتجاوز حدود الأمة نحو العالم الشيوعي. إلا إ ـا في الواقع شئنا أم أبينا كانت تمثل نوعاً من التماهي مع الخطـاب السياسي لعقيدة السلطة وتستفيد من ترديده لخلق شرعية ثقافية وتحقيق كينونة محمية ومسندة بوسائل التعـبير داخـلَ المـشهد الثقافي العام.

يقول كمال سبتي في سياق التدوين الجمالي لـ "بعث الأمـة من رمادها واحتراقها" في (قصيدة ظل شيء ما) من مجموعته التي تحمل العنوان ذاته:

خذونا سلماً لتروا حشوداً من أفاعٍ حولَ وردِتنا
وتبكي غيـر أن الدمع منتفضاً
سيرسم شكلَ أمتنا
فهذي نقطةُ الإبحار
....
هي طفلةُ الآفاق أمتنا الحزينة
إنْ تقتلوا إنْ تحرقوا
فهي القتيلةُ عندما تحيا
احتراق النجمِ في الصحراء
أمتنا المسافرةُ الحزينة)

أما زاهر الجيزاني وهو أهم صـوت شـعري بـين شـعراء السبعينات ممن بقوا في العراق خلال الثمانينات فيقول في قصيدة (أرخ الآنَ يا غصن) من ديوانه الأول تعالي نذهب إلى البـرية:

(أرخِ الآنَ يا غصن
كيف تفرق شملٌ
وكيف نأى الود ما بيـن
أقدارانا العربية
إرخ الآنَ يا شاطئٌ
هلْ سمعنا صدى

أطبق الصمت أم نسج العنكبوت

على الأمة النبوية)

أو حين يستعير مقطعاً شعارياً مأثوراً" للشاعر سليمان العيسى:

أمة العربِ لن تموتي.

وإني أتحداك باسمها يا فناء.

لكننا نشير هنا إلى أن الجيزاني هو نموذج للشاعر المتحول من "جيل" إلى "جيل" آخر بمعنى تحوله النوعي والفني من قيم "الجيل النبوي" وأمثلته الصارمة في النظر إلى الذات والعالم، إلى ارتكابات " الجيل البدوي" وانفلاته من أسر النموذج النبوي اليقيني.

أما سلام كاظم فذهب نحو إلقاح التنظير بالنص فهو يدعو في المقدمة التي قدم ا إلى جانب منذر الجبوري كتاب (أناشيد المحارب - قصائد شابة من وحي قادسية صدام - 1982) إلى "التأمل في حالة الأمة من أجل بزوغ فكر الثورة العربية" داعياً إلى أن يعبر كل شاعر عن مصيره الفردي المصغر عن مصير الأمة بكاملها."

ولعل التمثيل الأدبي لهذا الكلام نجده متحققاً بالصيغ الجمالية التي دعا إليها والتي قدم فهمها لها في عبر النهوض "الرمزي للأمة" من خلال "البطل الفارس" في قصيدة "تفاحة العنقاء" في مجموعته (دخان المنزل):

يا أولَ الرحيل
ياتفاحةَ الخرابِ
رائحةُ العنقاء في ثيابي
يقوم من حجارتي محارب
وخيمة مضاءة بالدمِ والدخانْ
يمسح عن أهدابِهِ مخاوف الطعانْ
ويعتلي الزمانْ.
....
باسمِ هبلْ
لغربةِ العرب
في خاتمِ السلطانْ
قلبي قَصب
لربما سيقطفونَ فُجأةً،
بالريحِ والرماحِ والغضب
....
لربما سيصنعونَ فُجأةً
من دمي الموقد والدخانَ واللهب
قلبي قَصب.

يا غيمةً يطوف في عتمتها اللهُ والعرب.

لا أريد من هذه التدليلات والنصوص، إدانة أحد أو ا امه أو ترجيح أو انحياز أيديولوجي ما، ولا أرجو أن يفهم شيء من هذا، فأنا لست معنياً ذا كله، والنقد في هذه الأمثلة لا ينحو إلى تقليب دفاتر قديمة بقصد الإدانة، أو تصفية حسابات غير موجود أصلاً بيني وبين هذه الأسماء، وإنما يتوخى نقدي لها تقديم شهادة على مرحلة، ذلك أن النصوص نفسها قد لا تتحمل إضفاء مة قدر انطوائها على موقف. وكذلك فإن مجمل سيرة الشعراء أصحاب النصوص أعلاه، تستحق شيئاً آخر غير الإدانة والتشنيع[1]. غير أن ما نريد الذهاب إليه هنا هو أن شعر السبعينات ظل حتى منتصفِ الثمانينات مشحوناً بِجرعات مضاعفة من العقيدة الستينية "العقيدة النبوية" التي تجعل من جيل ما يقينياً في خلاصاته ومقدساً في خلائطه وملوكياً وأميرياً في خطاباته. أعتقد أن "جيل السبعينات" في تسميته الأولى جيل ما بعد الستينات أقرب إلى الواقعية من تسمية (جيل السبعينات) وهو نوع من الإضافة التراكمية للمرحلة الستينية، بل

1 تضامن عدد من شعراء السبعينات من كانوا يعملون في مجلة الطليعة الأدبية مع شعراء الثمانينات، خاصة زاهر الجيزاني، من خلال كتاب "الموجة الجديدة" وفي حماسته لنشر الملفات والقصائد لشعراء الثمانينات، وكذلك كمال سبتي في عموده الإسبوعي بجريدة القادسية" كلمات في المهب" وسلام كاظم بحواره في مجلة ألف باء مع ثلاثة من شعراء ملف فضاء شعري هم: محمد مظلوم ومحمد تركي النصار وباسم المرعبي.

أن مصطلح "الأدب البعثي" هو مصطلح ستيني بامتياز1، وقــد طوره السبعينيون عبر الكلام عن جماليات بلاغية وفنية في تجسيد تلك الروح، إلا أن " شعراء السبعينات" وابتداءً من النصف الثاني

1 ذكرني الشاعر زعيم النصار بأن مالك المطلبي هو صاحب الابتكــار الأول لمصطلح "النهوض الفني البعثي" وذلك في مقدمته لديوان "مثنى حمدان العزاوي" الذي حققه المطلبي نفسه. ومثنى العزاوي أحد البعثيين الــذي هــاجموا وزارة الدفاع في انقلاب 8 شباط 1963 حيث قتل خلال الهجوم ورثاه رفيقه محمد جميل شلش.

ويقول المطلبي في تقديمه لأعمال العزاوي الشعرية ما يلــي: (في عــام 1967 طبعت مجموعة " مثنى حمدان العزاوي ": " لن تراني الضفاف" أي بعد أربــع سنوات على استشهاده وكانت محاولة تتسم بنقطتين أساسيتين:

* الأولى: التحدي.

* الثانية: التأكيد على نتاج حزب البعث العربي الاشتراكي.

أما التحدي فهو " وض البعثي" بعد أن أرادت ردة تشرين وزعمت أنه وئد.) ويضيف المطلبي (..وأما التأكيد على نتاج الحزب الفني فانه جــاء في مرحلــة اتسمت بمبادرة كثير من الكتاب والشعراء البعثيين لتسجيل حضورهم وظهرت مجاميع عديدة لشعراء بعثيين: ظهر لمحمد جميل شلش ديوانا الحــب والحريــة، وغفران، ولسامي مهدي رماد الفجيعة ولمالك المطلبي سواحل الليل، وكــان استجابة لنهوض البعثي الفني الذي أعقب ردة تشرين الثاني السوداء.) (راجع: قصائد عربية - ا موعة الكاملة للشهيد مثنى حمدان العزاوي) تقديم وتحقيــق مالك المطلبي، دائرة الشؤون الثقافية – طبعة أولى بغداد 1976.

من الثمانينات وجدوا أنفسهم في سياق آخر وأعادوا تعريف كيانا م الفردية، من خلال المرور بتجربة الجحيم الشخصي والعام في الوقت نفسه (الحرب) بوصفها مطهراً من لوثة العقائد اليقينية. ينسحب هذا الحكم إلى درجة كبيرة، وإن بشحنات وموجات مختلفة، على شعراء السبعينات مِمن غادروا العراق فلم يدخلوا "جحيم الثمانينات" لكنهم مروا من مطهر آخر ربما كان أقل تكلفة لكنه انطوى حقاً على تجارب لا تخلو من طعم المرارة ونكهة المحنة، وهي تجربة المنفى، والتنقل بين مناطق البؤر الساخنة والحروب الأهلية والعرقية والعقائدية من بيروت إلى عدن وقبرص.

***

زمنياً ولد أغلب شعراء السبعينيات في النصف الأول من الخمسينيات، بينما ولد أغلب شعراء الثمانينات في النصف الأول من الستينات. وعملياً كان هذا الفارق الوجيز من العمر العضوي بين الجيلين " المفترضين" وفارق السنوات العشر بين العقدين، وهو المسافة التي أريد لها أن تكون نوعية، بين "جيل" وعقبه، يستدعي صِيغاً شعرية جديدة وتحولات فكرية واجتماعية وسياسية، تستدعي مسافة فيزيائية أبعد مما توفره السنوات العشر. أما إبداعياً، فيمكن القول أن الستينيين، والسبعينيين كذلك، ولدت تجاربهم في ظل صراع سياسي لم يعشه الثمانينيون الذين ولدوا جنوداً على الصعيد "الحدثي" وبدواً على الصعيد التاريخي! إذ أن بداية تجربتهم الشعرية ترافقت تماماً مع تجربة دخولهم الحرب بينما كانت علاقتهم بالمؤسسة الحزبية وبنظم السلطة منفصمةً إلى حد بعيد.

لم يعلن الثمانينيون أنفسهم جِيلاً في البداية، ولعلهم يمتازون عن شعراء العقدين السابقين بأنهم لم يصدروا أي بيانٍ شعري، كما لم يكثروا الادعاء عن منجزات ومشاريع شعرية غير متحققة، لكنهم كانوا كثيري الكتابة والمغامرة حياة وشعراً، كثيري التحاور والقراءة، قليلي النشر والتنظير. وتلك واحدة من سمات "الجيل البدوي" التي ستبقى ملاصقة لأفراد من هذا الجيل لسنوات لاحقة.

ومع ذلك، فقد ظهر كثير منهم في صيغ الملفات الشعرية الفردية، أو الجماعية من خلال مجلة "الطليعة الأدبية" التي قدمت معظم، إنْ لم نقل جميع، شعراء الثمانينيات وترافقت مع تلك

الملفات، أحياناً، شهادات فردية لبعضهم تمثل فهمهم لإشكالات: الحداثة، التراث، القصيدة، اللغـة الـشعرية، وسـواها. هـذه الشهادات تعبـر – على كل حال – عن رؤيا خاصة لما هـو قائم من أسئلة في الحوار الثقافي.

كانت "التيارات" داخل شعر الثمانينيات مظهراً آخـر مـن مظاهر التعدد والتنوع الذاتي، فقد كانـت هـذه التيـارات، وتكتلاتها وجماعاتها، تشهد صراعاً وتنافُساً في ما بينها، أكثر مما شهدته الصراعات بين الأجيال.

وفيما كانت الصراعات داخل تيارات الأجيال السابقة تنطلق من أرضيةٍ سياسية بالأساس، فإن تيارات شـعراء الثمانينيـات اختلفت وتقاطعت في محيط الشعر، والثقافة، والرؤيا إلى العـالم، والإنسان، الأشياء.

ولهذا نجد عدداً من الشعراء، من ناقصي الموهبة مـن هـذا الجيل، قد استفاد من آليات الصراع السياسي السابق لينـزع إلى التخلي عن "عصيان البدوي" الذي هو عنوان حريته ليسعى إلى الارتباط بمركزية المؤسسات الثقافية عن طريق تقليد النمـوذج المؤسساتي المروج له، فيما انـشغل القـسم الآخـر "البـدوي الجوهري" وهو يتمثل في المجموعة (الموهوبة) من مكـان آخـر غيـر هباتِ المؤسسة، انشغلَ في تصعيدِ المغامرة إلى أقـصاها، والانعطاف بعيداً عن الموروث الشعري المؤسساتي، والـسائد في التراكُم الكمي للشعر، محققاً بذلك قطيعةً على مستويين مـع السابق. المستوى الأول: شعري يكمن في تمثل تجربـة الـسابق وهضمها دون الامتثال أمامها أو إعادة تمثيلها، وذلك بتجـاوز

أخلاقيا ا ومنجزا ا (مع نقدها ومساءلتها). والمستوى الثـاني: تحقيق نوع من الاحتجاج على الخطاب الثقافي المتمـاهي مـع توجهات خطاب السلطة والذي يمثله عدد من شعراء السابق.

وبعد أن ترسخت بعض أسماء الثمانينيات في الوسط الثقافي، أصدرت مجلة الطليعة الأدبية كتاباً شعرياً أقرب مـا يكـون إلى انطولوجيا الشعر الجديد في العراق وتحت عنوان لافت (الموجـة الجديدة ـ نماذج من الشعر العراقي) 1975 ـ 1986 وقـد ضم الكتاب قصائد لـ 51 شاعراً ظهروا خلال تلك المرحلـة وينتمون إلى عقدي السبعينيات والثمانينيات تحديداً.

ويلاحظ منذ عنوان الكتاب الذي أعده شـاعران سـبعينيان (زاهر الجيزاني وسلام كاظم) ومن المقدمة التي كتبـها الأول أن إشكالية الأجيال وصلت إلى اتجاهات جديدة جعلـت المـشهد الشعري حاداً وغيـر قابلٍ لتفاعلات إضافية وحساسيات مغالية تنجم عن تصنيف شعراء الكتاب إلى جيلٍ معيـنٍ، خاصـة وأن هناك عدداً كبيـراً من شعراء الكتاب من الثمانينيين الـذين لم يلزموا أنفسهم بالولاء لأحدٍ، ولهذا كانـت تـسمية (الموجـة الجديدة) ـ وهي حصيلة آراء عدة ـ تعبيـراً عن وجود توجه شعري جديد يحمل معه العديد من ممكنات البقاء وربما الكثيـر من ممكنات الزوال أيضاً![1]

---

1 (الموجة الجديدة ـ نماذج من الشعر العراقي الحديث 1975 – 1986 ـ إعداد وتقديم: زاهر الجيزاني وسلام كاظم ـ كتاب الطليعة 7 دار الـشؤون الثقافية العامة 1986) وفي مستهل المقدمة الموقعة باسـم الـشاعرين زاهـر

وبالفعل لم يسفر اندفاع الموجة الجديدة بشعرائها الـ ـ/51/ إلا عن دفقٍ شعري محدودٍ مثلته نماذج شعريةٌ محددةٌ من كـل من (السبعينيات والثمانينيات) كان واضحاً أ ا تملك مـؤهلات لدفع الشعر العراقي نحو فضاءات أخرى.

وعندما نركز على الثمانينات بوصفها برهةً زمنيةً نوعيةً داخل الحقبة التاريخية، والتأكيد على أهمية الشرط التاريخي الـضروري لإعادة تعريف مفهوم "الجيل" لا على أساس عقدي محض، كما جرى التواطؤ النقدي، وإنما على أسـاس المعطيـات والوقـائع ودرجة التفاعل معه، فإن الثمانينيات في جوهرها لم تكن "برهةً"

الجيزاني وسلام كاظم والتي كتبها في الواقع الجيزاني وحـده، نقـرأ: (هـذه الاختيارات ليست تبشيـراً أو تلويحاً بوعد آتٍ، إنها أقرب إلى الأنتولوجيـا، فهذا الجيل أضبح له عمر وتاريخ من النصوص الشعرية الغزيـرة والمتنوعـة، الرديئة والجيدة، المتجاوزة والمراوحة وبعد هذا العقد من الـسنوات تقـدمت أصوات وتراجعت أخرى وأضيفت أخرى!) ثم (وفي الثمانيينات لمعت أسمـاء شابة جديدة... و هذه البانوراما العريضة لشعر اليوم تكشف عن المدى الذي قطعته حركة الشعر الحديث في العراق ـ لجيل محدد وفترة زمنيـة محـدودة، فالجيل هو جيل السبعينات، والفترة الممتدة تمتد من أواسـط الـسبعينات إلى أواسط الثمانينات، مع الإنتباه إلى بعض الأصوات الشابة التي ظهرت مـؤخراً وهي تحمل بذرة التفاؤل والمواكبة من أجل حضور شعري مستقبلاً..) ومـن الواضح في هذه الفقرة من المقدمة أن هناك استأثراً سبعينياً بمـصطلح (جيـل) مقابل سخاء في إطلاق مصطلح (شعراء شباب) كما يحدث عادة كنوع مـن التراتبية الفنية.

زمنية عادية في تاريخ العراق الحديث، كانت عقداً محتدماً وممتداً في آن واحد، وكان شهوده وأبطالُه يفترقونَ إلى الموت أو إلى الجنون أو إلى الشعر. وسيجد الدارس للأدب العربي، أن هذا العقد المتفجر على أكثر من صعيد مثل بداية لإعادة المساءلة الحقيقية حول ما ظل طويلاً بحكم الثوابت في الثقافة العراقية خاصة والعربية بصورة عامة. وتتجسد أشكال المساءلة في ما أنتج من إبداع أدبي "شعر وقصة" تحت وطأة وقائع أخرى لم تكن مألوفة في التاريخ الشخصي الحديث للأديب العراقي. غير أن هذه المرحلة كانت في الواقع "برهة" مفتوحةً لا يمكن تجييرها لصالح "جيل" معين دون سواه، أو جماعة ما، فمن بقي من شعراء داخل العراق من عقدي الستينات والسبعينات ـ بعد انشطار "الجيلين" إلى داخل/ خارج ـ دخلوا النفق الثمانيني الذي ولد فيه جيل شعري لم يكن في ولادته أو سيرته وحتى نضجه يشبه أي جيلٍ شعري عراقي آخر.

لقد رأينا كيف كان للستينيين أكثر من منبر ثقافي، أعلنوا من خلاله أنفسهم، ونشروا نتاجـا م، وكانت لهم صراعا م المعلنة والواضحة، وأيديولوجيا م وأحزا م التي تبشر م ويبشرون ا في الوقت نفسه، وكذلك كيف كان للسبعينيين آباؤهم وأعداؤهم، من الستينيين.

كانت علاقة السابق باللاحق، إذن، علاقة إلغاء وإقصاء، لا علاقة حوار وجدل، وعلاقة السابق بتفرعاته علامة على التطفل الثقافي لا على التأثير والتفاعل.

لم يكن التأمل وارداً لدى أي من الطرفين وهو يقرأ الآخر. ما

كان وارداً هو الصراع الأوديبي متغذياً، هذه المــرة مــن عقــد الأيدولوجيا.

وعندما وجد الشاعر الثمانيني نفسه ـ إزاء مصيره وهو يقف على جبهات القتال خلال سنوات الحرب مع إيران ـ مدفوعاً لا مختاراً ـ تماماً كوعد إلهي بالمحرقة، ولكــن دون أمــل لتكــرار القربان البديل هذه المرة، ا ارت أمام عينيه كل الأسئلة وبقــي السؤال الوحيد والأهم سؤال الوجود: الموت، لهذا فلم تكن أزمة هذا الجيل مع خارج معلن فحسب، بل كانت أساساً، مع ظلام غامض يكاد ينط من أعماقه لحظة وقوفه على الــساتر التــرابي عندما تشتد المعارك أيام الهجوم، لهذا فلم يعد نصه مجرد أنين الأنا المأزومة بفعل انوجادها في محيطٍ ضاغطٍ فحسب، بل صار جزءاً من المواجهة الأزلية لهذه الأنا لمصائرها الصعبة وحقيقتها القاسية.

يكاد الجيل الثمانيني الوحيد الذي لم ترافق ولادته ضــجة أو إعلان، كما حدثَ مع الجيلين السابقين، فكأنه كان ابن ســوءٍ، غيــر مرغوب فيه، ولذلك سيجد الكثير من شعراء هذا الجيــل في عقده "يوسف" رمزاً شعرياً ينضاف إلى حشد كبير من الرموز الشخصية والجمعية شكلت ديباجة واضحة في شعر الثمانينيات، ذلك أ ا منبثقة من الشعر وهمومه ومتجهة إليه في الوقت نفسه.

كما تمتاز الثمانينات عن الستينات والــسبعينات في أ ــا لم تشهد نشاطاً سياسياً آخر! بمعنى غياب الــصراع الأيــديولوجي بسبب الهجرة السياسية وإفراغ الساحة (للون الواحد) وما أعقبها من حملات سنة 1978 ضد الشيوعيين مما ولد غروب الــوعي السياسي لدى الجيل الذي كان يتشكل آنذاك.

الميـزة الأخرى لعقد الثمانينات تتجلى في اسـتبدال نمـط الصراع بين المثقف والسلطة، فبعد أن كـان صـراعاً بيــن مؤسستين، مؤسسات السلطة التقليدية برموزهـا وشخوصـها المعبـرين عنها من جهة، وبين الأفراد الذي ينتظمون في سـياق المؤسسات التي ينتمون إليها والتي تطرح نفـسها بديلـة تلـك المؤسسات التقليدية من جهة مقابلة، وهو في كل الأحوال صراع ظل محتفظاً بتقاليده!. أصبح صراعاً يقوم على مواجهـة الفـرد للمؤسسة، وليس على تنازع كتلتين أو جماعتين داخـل أطـر معينة.

ذلك أن المثقف ـ والشاعر تحديداً كان منـدرجاً في هـذا الصراع الكتلوي ـ بيـن المؤسسة والمؤسسة المضادة ـ تحـت لافتة مؤسسته، شاء ذلك أم أبى بفعل طبيعة الصراع التي تقتضي نوعاً من الخانات الخاصة، أكثر من ذلـك، كانـت المقـاهي، والبارات، وسواها من الأماكن، تؤدلج أصحابها وتكتسب هـي هوية سياسية حسب طبيعة توجهات روادها. بعد هذه التقاليـد من الصراعات السابقة! وجد الشاعر الثمانيني نفسه مفرداً وأعزل " وبدوياً" بلا مكان ولا أيقونات مكانيـة أو علامـات تمييـز وإحداثيات فرز أيديولوجي، في عصر المؤسسات الصارمة الـتي حسمت الصراع لصالح السلطة، على حساب ا تمع، واختزلت الاشتقاقات بصياغة واحدة ووحيدة، لا تدع فرصة لمـساءلتها، فإما التماهي فيها حد الامحاء أو الابتعاد عنها حد التلاشي، أو مواجهتها حد الامحاق!.

ومثلما وجد الشاعر نفسه وحيداً إزاء مصيـره في جبـهات

القتال، فإن الشعر في الثمانينات ـ أعزل هذه المرة! ـ استمر في مواجهة المؤسسة التي تمتلك أقنية ترويج الثقافة وتوجيهها في حدود معينة، أو قطع الروافد المبتكرة للتواصل التي يجهد في إيجادها عدد من الشعراء ممن اختاروا الخروج من دائرة النشر المؤسساتية في البلاد نحو دوريات عربية لم يكن مرغوباً فيها داخل العراق.

غير أن هذا لا يعني أن شعراء الثمانينات لم يحققوا وجوداً في الدوريات والصفحات الثقافية في العراق، بل أوجدوا اختراقات واضحة أمكن خلالها العبور بنصوصهم، إلى جانب قصائد لشعراء مكرسين في المؤسسة الثقافية، مستفيدين بذلك من خلال ما يمكن أن نسميه نوعاً من التواطؤ مع نصوصهم من قبل بعض المحررين في المجلات الثقافية ـ الطليعة الأدبية خاصة خلال مرحلة رئاسة تحريرها من قبل خضير عبد الأمير، ووجود كل من كمال سبتي وزاهر الجيزاني في تحريرها تحديداً[1] ـ مما سوغ تمرير احتجاجات كامنة في كثير من النصوص التي سيستغرب القارئ لها بعناية من كيفية مرورها ـ بما تحمله من ألغام! ـ ـ وسط

1 مع هذا بقيت الرقابة الستينية حاضرة عند الضرورة، ففي إحدى المرات زار عبد الأمير معلة دار الشؤون الثقافية في مكانها القديم بشارع الجمهورية، وقام بنفسه برفع بعض المقدمات التي كان من المفترض أن تظهر مع القصائد التي نشرت في العدد الثالث 1985 من مجلة الطليعة الأدبية، والتي ظهرت فيها قصيدتي (موتي أسميه الفصول) دون المقدمة، إضافة إلى قصائد لعبد الحميد الصائح وسعد جاسم وباسم المرعبي وصلاح حسن.

مجسات رقابية متيقظة دائماً. بل أن عدداً من شعراء الثمانينـات أشرفوا بأنفسهم في إحدى اللحظات النادرة في الفجوة الثقافيـة الضيقة بين الحربين، أو تلك " البرهة" التي كانت تشبه المـساحة القليلة الخالية من الحطب لتزحف إليها النار ـ أشـرفوا علـى تحريـر عددٍ خاص بالشعر العراقي في عقد الثمانينـات (عـدد أسفار المزدوج 11/12/ في عام 1989).

ورغم أن كلمتي رئيس التحرير (عـدنان الـصائغ) ومـدير التحرير (جواد الحطاب) لم تشر أو توحي لا من بعيـد أو مـن قريب ولا بأي شكلٍ من الأشكال إلى فكرة أن هذا العدد هـو أولُ انطولوجيا للشعر العراقي في الثمانينات، ولم تجر الإشارة أو التنويه أو حتى التلميح لأهمية أن هذا العدد انقلاب واضـح في سياق ا لمة وهويتها[1]، مما يشير إلى أن فكرة إصدار هذا العـدد ذه الهوية "دبرت" في مكان آخر، مكانٍ ليس داخل المنتـدى تماماً، ولا علاقة بالحرس القديم به، اللهم إلا بما يتعلـق بتنفيـذ أفكار جرى تداولها طويلاً قبل أن يشسرع بتنفيـذها خـلال " مدة" وجودنا في المنتدى، وقد يكون الشاعر المصري فتحي عبد

1 كتب الصائغ يقول: هذه ا لمة التي يحـسدو ا لأناقتـها المترفـة وألوا ـا ومكافآ ا، ستخرج لكم بلا أناقة ولا ألوان ولا مكافآت.. غير أناقة الحـرف وألوان الإبداع ومكافأة المحبة.

أما جواد الحطاب فيبدأ كلمته بتكرار الكلام نفسه: "لنعترف إ ا محنة فأسفار التي كانت حلماً. ثم أخذت خطوا ا تعد بالكثير ما لبثت أن تعثرت مـوم وجاهتها وحرصها على أن تخرج للناس أنيقة مترفة وباذخة..."

الله الذي كان يعمل في المنتدى وقتذاك وينام في المبنى، شـاهداً عدلاً وحيادياً على جانب من هذا الموضوع.

أقول ذلك لأن هناك من حاولَ أن يجير الإنجاز المهم الوحيـد في عمر المنتدى، وكأنه شفاعة له في تبرير وجوده الطويل وغـير المثمر في مجلة "أسفار" وفي المنتدى عموماً.

إضافة إلى ذلك لم تؤكد كلمة رئيس التحرير على أي مغزى فني أو توجه ثقافي لوجود هذه الدفقة الحية لـ "قصيدة النثر" الـتي احتلت أكثر من نصف قصائد العدد في وقت لم تكن فيه ا لـة قد نشرت في أعدادها السابقة "قصائد نثر".

ومن هذا فإن عدد أسـفار 11 ـ 12 كـان بـصفحاته الـ /272/ مخصصاً للشعر الثمانيني حيث اشترك فيه 35 شاعراً وأربعة نقاد (كلهم من جيل الستينات) ناقشوا تجـارب عـدد منهم، إضافة إلى شهادات لثمانية شعراء من الثمانينات، جاور ا آراء وحوارات لثلاثة شعراء سبعينيين. وسيحتاج هذا العدد إلى وقفة خاصة لأهميته لناحية كونه أول انطولوجيا موسعة. وتكاد تكون شاملة ـ للشعر الثمانيني من جهة ولما يفرزه من قناعات ستوفر مناسبة جيدة لرصد وتمييز المختلف، عن السائد في ما نشر من نصوص أو آراء.

كانت مغامرة أسفار وما ترافق معها من أمسيات دوريـة في منتدى الأدباء الشباب عن قصيدة النثر وتحت عنـوان شـامل (حوارية المختلف/ النص الجديد والتلقي) هي أهم نشاط جماعي لجيل الثمانينات قبل أن تتدخلَ السلطةُ الثقافية ممثلـة بحاشـية

الدكتاتور وأركانه، والرموز الثقافية التقليدية مرة جديـدة، في تغذية صراعات ومعارك عصفت بتجربة قصيرة لمجموعـة مـن الشباب داخل منتدى الأدباء الشباب ومجلة أسفار.

إلى ذلك كانت آخر تجربة مهمة قبل أن ينعقد ملتقى الـشعر الثمانيني الذي بقي مؤجلاً لسنوات عدة، ولم ينعقـد إلا بعـد انشطار الجيل الثمانيني إلى داخل وخارج، إذ لم يشترك في هـذا الملتقى عدد من أبرز الأصوات الشعرية في الثمانينات لخروجهم من العراق قبل وقت قصير من انعقاد ملتقى الشعر الثمانيني الذي أقيم في أيلول 1992[1].

1 حتى ذلك التاريخ كان خمسة من شعراء الثمانينات علـى الأقـل خـارج العراق، وهم محمد مظلوم وباسم المرعبي وعبد الحميد الصائح وناصر مـؤنس وسلام سرحان. ولم تنجح أقامة الملتقى في إيقاف الهجرة التي انفتحت طرقهـا بعد ذلك، وبأساليب وغايات مختلفة حيث غادر العراق (العشرات من شعراء الثمانينات.)

بوصلة التيه.

خلال عقد الثمانينات برزت ثلاثة اتجاهات شعرية يمكن من خلالها تلخيص توجهات القصيدة الجديدة في العراق من الناحية الفنية والرؤيوية:

التيار الأول: ما يمكن أن نصفَه بتمثيل التطور الطبيعـي في سياق تحولات الشعر العراقي، منطلقاً من جيل الرواد واحتمالات قصيدتِهم ـ السياب خصوصاً ـ مستفيداً من التجارب المغامرة لدى الأجيال الشعرية اللاحقة مـا بعـد الـرواد والـستينات والسبعينات.

وأبرز ممثلي هذا التيار عبد الحميد الصائح ومحمـد تركـي النصار وضياء الدين العلاق وخالد جابر يوسف وصلاح حسن وكاظم الفياض وسهام جبار إضافة إلى كاتب هذه الـسطور، وتميز شعراء هذا التيار بإطلاع جيد، وتواصل مع التراث العـربي مقروناً بانفتاح على الثقافة العالمية، ويظهر ذلك في نـصوصهم حيث التداخلُ النصي والتمثل المعرفي والرؤيا الشاملة المستخلصة من تفصيلات الحياة وتجربة الحواس اليومية والشخـصية، ومـن الملاحظ هنا أن هذا التيار امتلك بقدر كبير مواصفات إحـداث انعطافة في الشعر العراقي لناحية توفر شرطي عمق الثقافة التراثية وقابلية الانفتاح على الآخر، بالتزامن مع شرط أخر مهم جـداً وهو الشرط التاريخي الوقائعي المختلف.. أعني تفاعلات الحرب العراقية الإيرانية وهو شرط متوافر لجميع الأجيال الشعرية العراقية التي كتبت خلال تلك الفترة.

وبهذا المعنى لم يكن الميل الشكلي لدى شعراء هذا التيار ميلاً مزاجياً أو ركوباً لموجة، بل كان معنياً بجوهر السؤال الشعري والكياني للشاعر، وليس كيف يمكن أن يصاغ هذا السؤال.

كما اشتغل هؤلاء على استنباط "الشكل" كخيار رشح عن التطور العضوي للقصيدة الحديثة في العراق، بشكليها التفعيلة، والحرة من الأوزان، أي بلا إيقاع خليلي. سواء من قصيدة السياب والبياتي واحتمالا لما اللاحقة، واقتراحات حسين مردان وسعدي يوسف، وصولاً إلى تجارب الستينات متركزة بشكل خاص لدى (جماعة كركوك)

يقول محمد تركي النصار قصيدة سطوح:

لها عادات وتقاليد.. هذه السطوح

لها نفائس أيضاً تدخرها

.. وسكانٌ أصليون.

***

أحياناً تشتد النيرانُ

وتقتحم النذور التي يقدمها الأطفالُ،

فتختلطُ السطوح

ولا نميز بين طريق وصديق.. حتى نبدأ بالثغاء.........!

أهذِهِ سطُوح؟ أم ذَبائح تشوى لسكان الكلمات؟

- بل هذه ذَخائر مدفونةٌ تحت الغبار
.. حنطةٌ مذهبةٌ وأيام لا يفهمها العابرون..
حتـى أن النفائس والسكانَ الأصليـيـن
يختلطونَ ببعضِهم.. ويبدأونَ بالتزاور.[1])

يقول محمد مظلوم:
أنالُ كل ما يتاح من مطَاحِن عاطلةٍ،
كي أقف فَرحاً أمام ربيعي الكاسِد.

عزلتي حنيـن إلى ندمي،
إنها الغيمةُ التي تصعد السلم لتنام معي.

لست عدوي أيها اللص،
إنني أبحثُ عن ظلامِك كي أحبيك.

وأنت أيضا أيها الأعمى،
ماذا تريد لكي أقودك ؟

بأسنانِ الأزهار، أرقش المجهول،
لأمنع موتي من الانتظار .

1 محمد تركي النصار (السائر من الأيام) كتاب أسفار 1 طبعة أولى بغـداد، 1992 قصيدة " سطوح".

أطرد من داري غُبار الربيع،
ثم أقفلُ الباب وأنام .

مقابر بعيدةٌ عن الأزهارِ،
هكذا أتوقع أنْ تستمر حياتي.[1]

أما كاظم الفياض فيتقصى الخروج مـن الإيقـاع بنكهـة فيثاغورسية. وبتواتر آخر:

أصبح كل شيءٍ سهلاً، وعلي أنْ أكتم هذا
فاتحاً للنور قوالب لم تكن جاهزة
وغُرفاً متعفنةً
واثقاً أن ظلالي في الخارج تحملُ عين المواصفات
وإنّ ظلالَ الآخرين تحت المصابيح الأخرى
جاهزةٌ للمحوِ
وإن المتطلع واحد
لكن، هيهاتِ، ليست الجملةُ (لي وحدي)
تعني هذا الانفصالَ اللزج
ليس الألمُ واحداً كما يقال
لسنا كثيرين أو منعزليـن

1 محمد مظلوم (غير منصوص عليه ارتكابات) دار الحضارة الجديدة بيروت ـ طبعة أولى. قصيدة "مطاحن عاطلة ربيع كاسد".

لا علاقةَ بيــن السلم والضمادة
لا طريق إلى الصخورِ العالية بأقدامٍ كثيــرةٍ وأصواتٍ مختلفة
لكنني أشعر بالفَرح
كل شيءٍ سهلٌ، صافٍ، بسيطٌ، مبتهج
عندما أصغي للريح تفح خارج البيوت
للشجرِ المنــزوي حيثُ يشهق عاشقان
هكذا يقتنع الحلم بي، فأجتزئ العلاقة
[تفح حفيفاً] تصح .. أو تصح
أيتها الشراشف النظيفةُ في البيوت
أيتها اليطغات المسروقةُ الباليةُ في ليلِ المعسكرات
لا قصور بأعمدة من ذهبٍ أو فضة خارج الذاكرة
لا جنائن معلقة تلوي الأعناق
لا صبية مشرقة في الظلام
البلاد نائمة
الأرض نائمة
الصبيةُ خليةُ نحلٍ نائمة

وليس هنالك ما يثير العجب.[1]

ويحاول خالد جابر يوسف إزاحة الغموض عن الخريطة، بالإشارة إلى مشاهد أخرى لا تبدو مرئية تماماً:

جثةٌ ملقاةٌ على رصيفٍ يرجمها المارة
الجغرافيا تتهيأ
لاستيعابِ الحيواتِ المهاجرة
من قماقمها إلى قرن أطفالي القَادم.
إلى حيثُ تشقق الظل وتأويل الأمنية
ماذا لو أن مصلحين بالفِطرةِ أصلحونا
نافحين مناخاً آخر في فَراغ العالَمِ
قبْلَ تهيؤ الجغرافيا
الخسارةُ ليست سوى أنني أتشبه بالهواء
بينما أنسى جسدي المرتعش على السرير
أتحدثُ بحماسةٍ مفرطةٍ
عن مدنٍ عامرةٍ بالأسلحة.[2]

1 كاظم الفياض (قبر الحيوان) دار نينوى دمشق بدون تاريخ. قصيدة " فضاء الذئب الميت ـ الذئب يعاود السمو"

2 خالد جابر يوسف: قصيدة "الغموض على الخارطة") مجلة أسفار العدد 11 و 12. ص 44.

التيار الثاني: هو تيار "قصيدة النثـر" بأنموذجها الوافد مـن الثقافة الفرنسية معدلاً بتجارب عربية في بلاد الشام خاصة لدى محمد الماغوط وأنسي الحاج، ومِن أبرز من مثلوا هذا التيـار في الثمانينات، نصيف الناصري وباسم المرعبي وناصر مؤنس ـ قبل أن ينحو نحو مناخ فرادة تجريبية خاصـة كمـا سنبيـن ـ والمرحوم رياض إبراهيم وحكمت الحاج وسعد جاسم وزعـيم النصار وعلي عبد الأمير ووسام هاشم وعبد العظيم فنجان. ومن الملاحظ لدى شعراء هذا التيار ندرة التجارب الإيقاعية لـديهم، بل أن بعضهم لم يكتب ِبها مطلقاً، لعدم معرفته بالعروض أحياناً ولرفضه الشكل الإيقاعي جملة وتفصيلاً أحياناً أخـرى. حيـثُ كان الميل الأساسي لدى هذا التيار نحو "قصيدة النثر" بوصـفها حلاً بديلاً وليس مجرد مقترحٍ شكلي داخل فن الشعر، وهو تيار كان له حضوره خلال الثمانينات قبل أن تشهد تجارب بعـض شعرائه تبدلات لاحقة خاصة بعد خروجهم من العراق.

وقد أسهم شعراءُ هذا التيار في إلقاح الشعرية العراقيـة ذات النكهة الخاصة، والشحنة القوية، والتوتر الداخلي للعبارة، بنفحة أخرى ذات أهواء أكثر شفافية، ونـبـرة أكثـر خفوتـاً، وهدوءاً.

كما اتسمت قصائد شعراء هذا التيار، بانشغال فائض بالمفردة وتأنيقها، وخلق كيمياء لغوية من خلال تصادم المفردات، ممـا يجعل الصورة في قصائدهم غائية، ومنشودة أكثر من كونها صفة عضوية داخل النص ومحايثة لتجربة الشاعر فيه.

باسم المرعبي مجموعة كلمات ثم كلمات:

(جسدكِ
جسد كضوءٍ وظل
شاطئٌ ولُجةٌ
جسدكِ جبلٌ وهاوية
جسدكِ القشةُ والغريق.)
وفي قصيدة "ربما"
(الأبديةُ تكمن في النظرةِ الخاطفةِ للأشياء
في ارتعاشةِ
يدِ منتحرٍ
تملي ندمه الأخيــر
.. في مِرآةٍ
تحتفظُ بصورتِهِ.
ملفوفةً بأسرارِها

الأبديةُ
في نظرةِ عينيكِ
من خلفِ زجاجِ
عربةِ قطارٍ

وفي يدِكِ تسقطُ
من تلويحتِها

الأبديةُ
في استغاثةِ براعمِ صدرِكِ
حيث تتفتق.
في سر مهموسٍ
يصلني بسرتك.[1])
وفي مجموعته الأولى يكتب نصيف الناصري:

العشب فوق السفوحِ، مرايا ضخمةٌ تعكس جمالَ الهاوية. شمس الجسدِ شمس عذراءُ تلتحم مع الثلجِ في شوقِها لعناقِ الليل. هذهِ سماءٌ تتشقق في صعودها النابوليوني.سماءُ غيومٍ مشققة. المنفى قصيدةٌ تقاد عبـر التخومِ الغريبة. ظلالٌ فوقيةٌ. ظلالُ التعارضاتِ التي ـدم التعارضات. العقائد مصائد. الظلالُ العاطفيةُ للماضي تجمد ظهورنا المحدودبةَ والمعضوضةَ من قِبل الحاضرِ . ثآليلُ . كدمات . يرقات تئن في سجون أرواحنا. نظراتنا التي تتقلص من شدةِ الرصدِ، تنسحب مهزومةً إلى الداخل

1 باسم المرعبي (ثلاث مجموعات : كلمات ثم كلمات–) المؤسـسة العربيـة للدراسات والنشر بيروت طبعة أولى 1997. قصيدة " جـسدك" ص 151 وكذلك قصيدة "ربما" ص 157.

.النهارات سوداءُ تبتسم كالدمِ . هل الشمس اليابانية تشبه الشمس الصينية؟ متى تعفى الذبيحةُ من الذبح؟ نندب المعصيةَ نندب الغفرانَ. رواد الفضاءِ الأوغاد حطموا أحلامنا في الوصول إلى جنة ما[1]).

التيار الثالث: يجسد ما يمكن أن نعده نموذجـاً منحـازاً إلى التجارب المحافظة في الشعر العراقي: ومن أسمائه عدنان الـصائغ عبد الرزاق الربيعي وعلي الشلاه وفضل خلـف جـبر وأمـل الجبوري ودنيا ميخائيل، وعلى الرغم من أن بين هؤلاء من كتب القصيدة خارج الإيقاع (دنيا ميخائيل وأمل الجبوري اللـتين لا تجيدان تقنيات العروض الشعري) إلا أن طبيعة قصائدهم ظلـت أسيرة تقنيات متوارثة، وملتزمة بنمطيـة في الـصورة الـشعرية وطبيعة اللغة ومستواها، والبناء العام داخل النص، ومعظم تجار م ذات حس رومانسي، يشتغل في الأمكنة المتاحـة، ولا يـذهب بعيداً، ويستكين للصور الـصغيرة، ولا ينحـو إلى التركيـب، ولأكونَ منصفاً تماماً فإن أغلب تجارب هذا التيار ظلت محافظـة حتى في مواقفها تجاه ما كان يجري في العـراق مـن أحـداثٍ سياسية. عكس شعراء التيارين السابقين.

عبد الرزاق الربيعي يحاول تدوين رومانـسية "المـوت مـن الضحك" من خلال تفاعله مع ثلاثة محفزات هي الحب والفرح، ثم الضحك نفسه:

---

1 نصيف الناصري (أرض خضراء مثل أبـواب الـسنة) المؤسـسة العربيـة للدراسات والنشر ـ بيروت طبعة أولى 1996 قصيدة "غيوم مشققة".

(قلت لهَا:

حيـن مضت خلف قطاراتِ الليل

مسافرةً

سأموت من الحب

سأموت ..

من..

الحب

ولكني ..

ما مت..

ومات الحب

قلت لها...

حين تعودين لقلبي ثانية"

سأموت من الفرح

سأموت ..

من..

الفرحِ

ولما عادت

ما مت من الفرح

لكني..

مت من الضحك

على نفسي[1])

عدنان الصائغ من مجموعته الأولى انتظريني عند نصب الحرية:

(هي الأرض ..

إذْ تتفتح بالعشبِ والأقحوانْ

وتلبس لونَ المدى

وفي الفجرِ.. تأتي طيور النوارسِ

قبلَ انثيال الضياءْ

تموج بلون الندى

يبارك أ ارها.. الشهداءْ

هو الجرح ..

ذا يتفتح بالوردِ.. والوعدِ

يصبح لافتةً

طلقةً ثائرةْ

وطناً..للعصافير والفقراءْ

1 عبد الرزاق الربيعي (إلحاقاً بالموت السابق) منشورات آمال الزهاوي، طبعـة أولى بغداد 1986. قصيدة "موسم الضحك".

يقاسم آلامه.. الشعراء.[1])

وتكشف "قصائد" أمل الجبوري عن اختلاط السجع النثـري باضطراب الوزن، في بدايات لمحاولات وتدريبات لم يكن حريـاً بها أن تظهر:

(يقولونَ هوى
باغتته المنايا
مستحيلْ
ألق في الثريا
نزق في مرايا الأصيل
لا أبالي بالذي عني يقال
والذي قيل.
فحين حببتك
قررت البقاء
قررت الرحيل
حيثُ التوجس
حيثُ الموانئُ
حيثُ الدليلْ

1 عدنان الصائغ (انتظريني تحت نصب الحرية" ـ) منشورات وزارة الثقافـة والإعلام بغداد طبعة أولى 1984 قصيدة "ميم.. وقصيدة الأرض".

فحين حببتك

كابدت فيك

سواد الليل

ـوى الرافدين

وهوى النخيل.[1])

هذا التصنيف لا يمكن أن نعده نموذجاً نهائياً لتحديد الشعر العراقي في مرحلة الثمانينات لكنه بالتأكيـد توصـيف يعطـي الانطباع الأوضح لما كان عليه الشعر العراقي آنذاك، وإن طرأت تبدلات على طبيعة هذا المشهد لاحقـاً، وضـاقت المـسافات والحدود بين هذه التيارات التي شهدت هي الأخرى نـزوحاً نحو أرض أخرى.

1 أمل الجبوري (خمر الجراح.) مطبعة عشتار. بغـداد طبعـة أولى 1987 . قصيدة " هوى النخيل".

الطبقات بين "الجيل البدوي" وعقد الثمانينات.

عندما نتحدثُ عن الجيل بالمعنى (الخلدوني) [1] للمصطلح فإننا سنضع الشعر العراقي منـذ الثـورة الـشعرية الأولى أواخـر الأربعينات على يد السياب وبقية الرواد وحتى الثمانينـات، في جيل شعري واحد. وسنجد أننا نشهد ـ راهناً ـ جيلاً شعرياً جديداً يستدعي منا تقصي إرهاصات خطابه المختلف، وكذلك اختبار مدى ثوريته واختلاف سؤاله وتعبيراته ومسارا ا خـلال الأربعين سنة الأخيرة.

أما عندما نتحدثُ عن "الجيل" بالتقويم العقدي ـ كما هـو الحال مع الشعر العراقي ـ فإننا سنجد تدرنات عنقوديـة مـن الشعراء سرعانٍ ما تنفرط، أو موجاتٍ خافتة مآلهـا الانطفـاء والانحسار قبل أن تصطدم بعناوينها الكبيرة.

لكن على وفق النماذج البدئية الأساسية الأربعة التي طرحناه عن " الأجيال العراقية منذ قيام الدولـة العراقـي بنموذجهـا

1 يرى ابن خلدون (أن الدولة في الغالب لا تعدو أعمار ثلاثة أجيال والجيـل هو عمر شخص واحد من العمر الوسط فيكون أربعين الذي هو انتهاء النمـو والنشوء إلى غايته قال تعالى : (حتى إذا بلغ أشده وبلغ أربعين سنة) ولهذا قلنا إن عمر الشخص الواحد هو عمر الجيل ويؤيده ما ذكرناه في حكمة التيه الذي وقع في بني إسرائيل وأن المقصود بالأربعين فيه فناء جيل الأحياء ونشأة جيـل آخر لم يعهدوا الذل ولا عرفوه فدل على أن اعتبار الأربعين في عمـر الجيـل الذي هو عمر الشخص الواحد.)

الكولونيالي القديم إلى سقوطها بالاحتلال العسكري والتفكيك التقويضي" سنجد أن الأمر أكثر شمولاً واتساعاً في رصد ملامح خاصة لدى المندرجين في سياق "الجيل البدوي" الذي يتوزع شعراؤه على خريطة غير ثابتة المعالم، وفي ثنايا طبقات متداخلة ومركبة، وينخرطون في تشكيلات جانبية لا يمكن لأي منها اختزال تعريف محدد أو الخروج بحصيلة نموذجية من كل هذه التشكيلات وهو الأمر الذي يؤكد " الخريطة البدوية" التي ينتشر عليها شعراء هذا الجيل المتسرب عن تقاليد " التجييل" والمايلة الكلاسيكية نحو "مرحلة" أخرى من التشكل.

ففي إحدى الجلسات في مقهى حسن عجمي صيف عام 1982، وبشيء من التندر، أحصينا أنا والصديق الشاعر نصيف الناصري، أسماء لأكثر من مائة شاعر ظهروا خلال مجلتي الكلمة والطليعة الأدبية اللتين صدرتا بالتعاقب، في السبعينات، كما أحصينا حتى ذلك الوقت ما يقرب من سبعين شاعراً ظهروا بعد شعراء السبعينات ولغاية ذلك العام فقط أقصد صيف 1982! وأظن أن هذا الكتاب بالذات يكشف عن الحجم الهائل لعدد تلك الأسماء.

وبوصولنا إلى عقد الثمانينات يجدر بنا أن نتذكر ما أفرزته التجارب العقدية السابقة، الستينات والسبعينات تحديداً، من تغييرات مستمرةٍ في مواقع الشعراء على خريطة العقد، ومدى تجسيد إنجازهم وأهميته وتأثيراتهم في المشهد العام للعقد برمته، وهي خريطة ما زالت غير ثابتة وقابلة للمراقبة إلى الآن.

وبما يشبه لعبة الكراسي وخروج الخاسرين، يشهد العقد

الثمانيني هو الآخر خروجاً مستمراً لعدد من (اللاعبين) بفعـل عواملَ عدةٍ سنحاولُ إضاءة جوانب منها في فصول لاحقة.

فكثيرون من الشعراء في كل جيل شـعري، خرجـوا مـن المشهد، قبل أن ينسدلَ الأخيـر منه على الأقل منهم، بل مـا زالت فصول مسرحية الإقصاء مستمرةً حتى هذه اللحظـة، وإلى ما بعدها وإن خلف الستار، وفي ظلال أجيال أخرى، وهذا هو شأنُ الشعر دائماً يبقى منه ما يبقى فحسب.

لهذا فإن تسمية "الستينيين" مثلاً تبقى لصيقة بالـصفوة مـن شعراء العقد الستيني الذين أوصلوا مغـامرا م إلى لاحقـيهم، وواصلوها معهم دون ادعاء ريادي أو وصائية مرضية. وكذلك الحال بالنسبة للسبعينات والثمانينات.

فشعراء العقود إذن ينحسرون مع عقودهم، وتخفت أصواتهم حالما (يفعل فعيلٌ فعله) وتولد حالةٌ جماعيةٌ أخـرى تتجـاوزهم أحياناً وتحتويهم أحياناً أخرى، معلنة عـن مـشروعها، بينمـا تتواصل إنجازات (الشعراء) ـ دون إضافات أو نعوت تمييزية ـ لإنضاج أسئلة الحداثة في الشعر العراقي والعربي عموماً والتي مـا زالت أسئلة قلقة تبحث عن أجوبتها منذ الثورة الـشعرية الأولى على يدِ السياب وبقية جيل الرواد.

فقصيدة الرواد مثلاً، اعتمدت في مشروع تغايرها مع السائد الشعري آنذاك، على خرق النظام الثابت للتوزيـع الهندسـي / الموسيقي للبيت الشعري، واقتراح جغرافية بصرية للنص وهندسة أخرى للوزن ونوعية للإيقاع، لتمكينه من اسـتثمار ا ـازات

الفائضة والتوترات الشاغرة في خلخلة المسافة الرياضية للبيـت واستبداله بشحنات متعددة المستويات للتفعيلة والمقطع والبيـت والخروج إلى التدوير المركب، بهدف استيعاب فضاءات أكثـر احتمالاً من القول الشعري الذي بقي طويلاً في حيز المكبـوت بفعل الحدود النمطية المـشغولة للهندسـة القديمـة وطابعهـا الاجتراري.

كان هذا بإيجاز أهم إحداثية قُرئت، وما زالت تقـرأ علـى أساسها، (خروقات الرواد) للمقدس الزمني، فيمـا سـنرى أن الخروج النهائي على الهندسة الإيقاعية برمتها، باستبدال إيقـاع الشعر بإيقاع الشاعر، وتنحية إيقاع المعرفة المنقول، بإيقاع الحياة المكتسب، هو عنوان مشروع الاختلاف للجيل اللاحق.

وعلى هذه الأساس أيضاً يمكننا تفسيـر بقاءَ التفعيلة كنـوع من المقدس لدى الشعراء الرواد ممن عاصروا الأجيال اللاحقـة حتى لدى البياتي ـ الذي تخلى عنها فقط في آخر قصيدة كتبها قبل رحيله وهي (نصوص شرقية) ـ أو الارتداد المعلن من قبـل نازك الملائكة وعودتها إلى التمسك نقدياً وشعرياً بعمود الشعر، أو الوقوف خارج هذا كله تقريباً كما هو الحال مـع الـشاعر الراحل بلند الحيدري.

فأن يمارس الشاعر اختلافه بوصفه حقيقة أخلاقيـة كيانيـة راسخة، فهذا يعني قبوله لمشروع الآخر، المختلف زمنياً ومعطى، والمرتبط بالجذوة ذاتها، لكن في صعود آخر ومسار مختلف.

وبهذا وحده يمكننا التمييز ما بين الصوت المختلـف كيانيـاً

وخياراً و جاً ومآلاً، باستمرار وفي كل جيل شـعري، وبـين الصدى المؤتلف في نسق مبهر والذي (يؤخذ بالاختلاف) كونه نـزعة جماعية وشعاراً يبرر له وجوده المبتسر وغيـر الصريح.

فما إن كادت أسماء شعراء الثمانينات في العراق تترسخ عند منتصف العقد الثمانيني حتى بدا أن التجربة مجتمعة تنطوي علـى مشكلات داخلية يمتنع معها إدراجها في سياق خطاب شـعري واحد، يقارب تبني المغايرة عما سبقها أو جاورها من خطابـات شعرية، أو حتى في درجة مفارقتها للواقع الذي حاورته الخطابات الأخرى.

وتستوي المشكلات التي اعترت هذه التجربة مع ما بـدا أن النخبة من شعراء الثمانينات يسعون للتخلص منـها سـواء في بدايا م الشعرية أو في رؤيتهم وقراء م لتجارب سابقيهم مـن الأجيال الشعرية العراقية والعربية.

غيـر أن مصطلح الأجيال بما ينطوي عليه من تقسيم عقدي، لا يخلو من عسفٍ عندما يدرج شعراء من مقاييس شـتى ومـن تجارب مختلفة في قائمة (جيلية) واحدة تزداد ثقـلاً باسـتمرار، وتسقط عنها ـ بفعل ازدياد الضغط الكمي لهذا الثقل ـ أسماء لم تكد تنضج تجار ا بعد.

وعلى هذا الأساس فإن تجربة كل جيل شعري ـ والثمانينات تحديداً ـ تستدعي مراجعة نقدية شاملة وجادة وإعـادة قـراءة وتوثيق مستمرين، لما قد يبدو وكأنه مكانٌ مطمئن لعـدد مـن الأسماء التي قد تصبح بين الآونة والأخرى، خارج الجيل الشعري

لتضع أقدامها خارج الشعر نفسه بعد زيارة ـ يبدو أ ا تمـت مصادفة ـ لهذه المملكة التي تضيق بالملوك باستمرار!

ولا يتوقف هذا الكلام على الأسماء التي انطفأت تجار ـا أو هجرت الشعر إلى أماكن أخرى، بل ينسحب وبدرجـة أعلـى حتى على أولئك (الشعراء) الذين يواصلون (مشقـة) الكتابة ولا يضيفون لأنفسهم ولا للجيل الذي وجدوا أنفـسهم فيـه ولا للشعر وليله الشاق شيئاً سوى مزيد من عناء الاستعادة لقـصائد قيلت واستراح منها كاتبوها.

وينطبق هذا الوصف كذلك على ذوي الحماسـات الزائـدة السريعة التي تقترب من الميوعة الروحية والمراهقـة الذهنيـة في إعلان الموقف الفكري وحـتى "الـشعري" إزاء العديـد مـن التحولات السياسية والاجتماعية والفنية.

إن إعادة قراءة التجربة الثمانينية بعد أكثر من عقدين علـى بدايتها مسألة طبيعية ومنشودة سواء في هذا الوقت بالذات أو في أي وقت لاحق، وإلا كيف نفسـر ظهور أكثر من مائة شاعر عراقي يدعي كل واحد منهم إنه (ثمانيني) وكأن ذلك امتياز يمنح مدعيه صفة شاعر، فيما كان ينبغي أن يمنح هو ـ بـشعره ـ للمرحلة التي ينتمي إليها وهجاً يعبر، معه وبـه، إلى المـستقبل ممسكاً بجمره ومديماً له ومطوراً باستمرار.

ومراجعة كهذه تستدعي فحصاً دقيقاً وعميقاً لترابية التجربة أصلاً ومفاصلَ تحولا ا وانعطافا ا ـ إن وجدت ـ ومقاربتـها بسياق الأحداث التي أسهمت في الترويج لكتابات دون أخـرى

أو تلك التي اختارت مسارها خارج التلقين والمداهنة، وبين أيدينا في الوقت الحالي على الأقل العشرات من المجموعات الشعرية لجميع الشعراء المعنيين تقريباً بما يتيح لنا تقصي أكثر من اتجاه شعري ينوس بين التقليدي والمجدد، وكل اتجاه يستدعي في ذاته وقفة أطولَ وحديثاً أشمل في الفصول اللاحقة.

لقد كان ظهور الأسماء التي مثلت ما يمكن أن نسميه الدم المبكر لشعراء الثمانينات مصحوباً بمشكلات لا تكاد تفترق كثيراً عن المشكلات التي رافقت ظهور الأسماء الأساسية من شعراء السبعينات، حيث ثمة خط يشبه التخوم التي ستشكل تماسات لصراعات لاحقة من أجل تحديد الخريطة الشعرية للجيل، هذه التخوم كانت في السبعينات أيديولوجية محضاً، شعراء شيوعيون وآخرون بعثيون، أو محسوبون على هذه الفئة أو تلك، أو جالسون هنا أو هناك، كل تقف خلفه منابر نشر، وآباء من الشعراء واللا شعراء أيضاً، ومروجون من العقيدة ذاتها، وأنبياء ذوو رسائل وبلاغات، لكن التخوم مع الثمانينات، وبفعل عدم وجود حياة سياسية بالمعنى المعروف في العراق آنذاك، كانت تخوماً أخرى، تخوماً في جغرافيا مقلقلة، وإن أدت إلى فصل حاسم ومحكم هي الأخرى. فثمة شعراء مباركون ومدعومون من المؤسسات الثقافية بالكامل، وآخرون ملعونون ليس ثمة من يدعمهم بالكامل أيضاً!

هنا لا بد أن نشير إلى محاولة تلك المؤسسات (تصنيع) جيل شعري " ثمانيني" تناسلاً عن جيل الآباء الأنبياء، لتقطع به الطريق عن تكرار أية تجربة أخرى في ظهور أسماء غير محسوبة

التوجهات وغير مضمونة الخيارات ومصادرها في الوقت المناسب. ويبدو أن تلك المؤسسات تعلمت جيداً من تجارب عدد من رموزها الذين خاضوا أنفسهم مفردات الصراع في الستينات وراقبوا تجلياته وامتداداته في السبعينات، وحصدوا جزءاً منه، لذا حاولت إحكام الطوق حول الساحة وعدم السماح بأية توجهات لا تعترف لها بالأبوة وتتقاطع معها، لكن ذلك لا يمكن أن يتحقق عبر الوسائل التي اتبعتها تلك المؤسسات، فلنتذكر تجربة "الملحق الثقافي" لجريدة الثورة الذي لم يستمر طويلاً، إذ نشر المشرف على الملحق آنذاك الروائي الراحل عادل عبد الجبار، عدداً من النصوص لأسماء جديدة من الشعراء سرعان ما جرى تكريسها عبر الصحيفة ذاتها ومن ثم ليكتمل الاحتواء التام، صارت هذه المجموعة تجتمع حزبياً، تحت مسؤولية عادل عبد الجبار نفسه الذي كان من الحطابين الدائبين في نار إبراهيم، إذ كتب أكبر عددٍ ممكنٍ من قصص وروايات الحرب في "مدة" وجيزة قبل رحيله، فأسماء إبراهيم زيدان وقيس مجيد المولى وعمار عبد الخالق وليث الصندوق وعلي رحماني ولهيب عبد الخالق[1] ـ لا بد من وجود امرأة في كل مجموعة تبحث عن

---

1 تؤكد لهيب عبد الخالق في حوار مع مجلة "لها" جانباً من حقيقة هذا التصنيع سواء في التوجه أو في تتبع اللهب الأول للقصيدة، وكذلك في الخلط بين الحرب كحافز لكتابة شعر الحياة، وبين التمجيد المتوحش والكاذب لها. بين تعبئة الناس لوقودها، وإدانتها، أو في التبني المؤسساتي للشعر الذي يمجدها.

تقول لهيب في الحوار رداً على سؤال حول قصيدها الأولى وظهورها كشاعرة:

شرعية شعرية بالتغاير الجنساني داخل الجيل! ـ كانت الاستباق الإعلامي لتجارب بدأت تتشكل في الظل آنذاك: ناصر مـؤنس وضياء الدين العلاق ومحمد تركي النصار ـ الذي كانت هناك محاولات لاستدراجه لتلك المجموعة لكنه اختار بموقف يحـسب لصالحه وقتها أن يبقى في الظل الفعال ـ ونـصيف الناصـري وزعيم النصار، إضافة إلى محمد مظلوم.

"نطقت قصيدتي الأولى في الحرب. كنا على أعتاب التخرج أواخر السبعينات، وأُخرجنا قسراً من الحلم الشفاف الوردي إلى قسوة اللون الأحمر. على بـاب الجامعة المستنصرية قُتلت إحدى زميلاتي بيد متطرف من حزب الدعوة، كانت فريال وكان طه، وتـناثر الدم على قمصاننا البيضاء. أنا من يومها لم أرتـدِ اللون الأبيض.فكانت أولى قصائدي. أذكر أن الشاعر سامي مهدي نظـر إلى الفتاة النحيلة الخجولة التي اقتحمت عالم الديناصورات ومكتبه في الطابق الثاني وهو حينه رئيس تحرير جريدة "الجمهورية"، وقرأ "القصيدة" أذكر أنه طلـب صفحة "آفاق" التي هي صفحة ماجد السامرائي ورفع قصيدة لآمال الزهـاوي ووضع قصيدتي.. نعم أولى قصائدي كانت "عطشى بلا شفتين". أعتقد أنـه كان صعباً أن تكتب فتاة قصيدة حرب. من يومها سمي جيلي "جيل الحرب". اختلف شعرنا عن شعر المقاومة وشعر النضال السلبي. إنه شعر يتعامـل مـع الطلقة والمدفع والساتر والشهداء والـصواريخ والطـائرات وفيـالق الجنـود والمعارك. لقد ظهر فينا نوع جديد من الشعر هو شعر الحرب. رغم أن كتابه كانوا كلّ شعراء الأزمان التي سبقتنا والتي تلتنا.

راجع حوار فيصل الصفواني: الشاعرة العراقية لهيب عبدالخالق: نسيت مـرات كثيرة أنني امرأة من فرط ما سكنت بزة القتال. مجلة لها في 1 / 1 / 2003.

في الوقت ذاته كانت تتأسس فيه محاولات أخرى لعبد الحميد الصائح وباسم المرعبي وصلاح حسن في ظل آخـر هـو ظـل المحافظات قبل أن ينتقلَ الجميع، إضافة إلى سعد جاسم القادم من معهد الفنون الجميلة ببغداد، دفعة واحدة للدراسـة في مكـان واحد هو أكاديمية الفنون الجميلة (قسم المسرح).

أيضاً كانت ثمة مجموعة أخرى تتحرك بشكل يبدو جماعيـاً أيضاً من ثلاثة رجال وامرأتين هذه المرة! (عدنان الصائغ وعبـد الرزاق الربيعي وفضل خلف جبر ودنيا ميخائيل وأمل الجبوري) وكان قريباً منهم علي الشلاه.

وكذلك كان ثمة أسماء أخرى، قريبة من هذه المجموعة أو تلك أو حتـى بعيدة! لكنها قريبة لناحية تنقلـها البـدوي وبحثهـا الدائب عن الأمكنة: كحكمة الحاج وعلي حمدان الفالح وعلـي عبد الأمير ورياض إبراهيم وسهيل نجم، ورسمية محيبس، وسـلام سرحان، وكريم شغيدل، وركن الدين يونس وسهام جبار ورباح نوري وآخرين.

هذه الخريطة التي تبدو مترامية الأطراف هي المشهد الملتـبس الذي يلخص واقع الحياة الثقافية في العراق آنذاك، خريطة لا بد من رسمها بالتباسها الأولي قبل الشروع في تفريـق المتـشابهات وفك التباسِها برصد الملامح التي أعادت ترتيبها من جديد خلال مدة وجيزة جعلت من كل مجموعة تنحو بالفعل نحـو توجـه معيـن في الكتابة والفهم الشعريين، وفي الموقف إزاء ما كـان يجري في البلاد في مرحلة مهمة من تاريخها أعني الحرب العراقية الإيرانية التي كانت واحدة من الوقائع الاسـتثنائية في تـشكيل

الوعي الوجودي لدى هؤلاء الشعراء. وإزاء تلك النار التي يـراد تفريقها بين نار مقدسة وأخرى مدنسة، لكي يتحول "الحطب" بدوره إلى حطب مقدس، وآخر ملعون، تبعاً للنار التي يحتطب ا كل فريق بتاريخها المنقرض والمفترض على حد سواء،

لكن هذه الخريطة الملتبسة نفسها سرعان ما تخلخلـت مـن جديد مع تحرك دفقة دم آخر من الفصيلة ذا ا في نبضها، شكله عدد من الشعراء في مراحل متتابعة وقريبة ومتقاربة في الوقـت نفسه: كأحمد عبد الحسين وكاظم الفيـاض وفاضـل الخيـاط وشعلان شريف وخالد جابر يوسف وحازم لعيبي وحسن النواب وعلي حبش وريم قيس كبة ويوسف اسكندر وعبد الأمير جرس وعلي مزهر ـ الذي لم ينشر في العراق ـ وإيمان محمد وكـريم جواد وآخرين. وبين هؤلاء من جاء بموهبة شعرية لفتـت لـه الأنظار منذ القصيدة الأولى مما أعطى المشهد العام للجيل حيوية أكثر، مقابل رداءة مثلتها تجـارب في كـل مـن ا موعـات الأرخبيلية إذا صح التعبير.

ثمة ظلال واضحة لصراع من نوع آخر إذن، صراع يـستمد من الطبيعة الإنسانية، ومن تاريخ الأدب ومن تراث الـسلالات السابقة أيضاً، مبررات استمراره، ولا يمكننا أن نغفله أو نتحاشى الخوض فيه تحت أية ذرائع غيـر واقعية، ما دام يشكل سمة مهمة في دراسة أية مرحلة من مراحل تاريخ الأدب العـربي والحيـاة الثقافية عموماً.

غيـر أن دوائر هذا الصراع وإن بدت ضيقة للوهلـة الأولى لكنها، ستتسع باستمرار لتشمل تخوماً أخرى، وسط تحالفـات

وتحالفات مضادة، في جو مشحون بعنـف مختلـف الـصور، وبانمحاق الفرد لصالح جماعة ما: سلطة أو منطقة أو عـشيرة أو طائفة بدت بديلاً عن التجمعات السياسية المحظورة.

هنا يعبـر علي حبش عن شيء من هذا القلق المزمن داخـل الخريطة:

(كانت الحقيقةُ جرحاً

وطناً يطرد من المقاهي وينخدش في العبارة

صارت الحقيقةُ دراهم وعطوراً وجوازاتِ قهر

هكذا انتهى لطفي مع العالم

أصدقائي في وهمهم السحيقِ الذي يشبه القرونَ

أين يذهبونَ ؟ ما ترابهم الذي يبكونَ عليه؟

كيف أشيد منهم مدينةً مأهولةً، والمعنـى ضباب وقصب؟

يا نقالة العمر

يا مقصورةً اسمها المدينة[1])

---

1 علي حبش (سنوات بلا سبب) دار صامد للنـشر – طبعـة أولى تـونس 2001 قصيدة "لقد انتهى لطفي مع العالم"

الجيل الضائع

لم يكن التقسيم العقدي للأجيال الشعرية في بلد كالعراق كافياً لاستيعاب جميع من كتبوا أو نشروا قصائدهم خلال هذا العقد أو ذاك! فإذا ما كان عدد من الشعراء سينتمي بقوة إلى جيل شعري معين، لا لأنه يشترك زمنياً في اقتراح خطاب شعري خاص بفترته، أو يسهم في دفع المغامرة الشعرية إلى عوالم وتخوم أخرى، بل لأنه يختار أن يواجه مع أقرانه (مصيراً شعرياً مجهولاً!) على أنه، في لحظة ما، سيجد نفسه خارج المسار الشعري لتحولات الجيل، وربما خارج المسار الشعري برمته.

على أن مصطلح الجيل الضائع في الثقافة الأمريكية ارتبط بكبار أدباء أمريكا ممن تحولوا للإقامة في أوربا في نهاية الحرب العالمية الأولى وما بعدها، وشمل أرنست همنغواي وسكوت فيتزجيرالد وتي أس إليوت وعزرا باوند وسواهم، وهو يتصل بضياع ليس خارج حدود البلد الأم فحسب، بل بالاغتراب بين حدود ثقافتين.

رأيت من الضروري هنا إيراد هذه الإشارة لتأكيد أن المصطلح هنا هو مصطلح توصيفي لغرض حصر مجال البحث وليس معياراً ثقافياً، أو ترجيحاً لجماعة على أخرى أو حتى تصنيفاً محدداً لنمط كتابة وطبيعة توجه.

ومع هذا التباين في مفهوم "الضياع" اغتراباً وانفصالاً بين جيل شعراء وروائيي أمريكا في أوربا، والجيل الشعري في العراق، فإن طرفي (العقد الشعري) في العراق يضمان بينهما شعراء

"مغتربون" عقدياً يتجاذبهم عقدان من السنوات ـ سابق ولاحق ـ يكادان يمثلان مكاني استقطاب متباينين، ولا يكاد أي منهما ينص عليهم.

فثمة بين عقدي السبعينات والستينات شعراء لا يمكن تصنيفُهم على وفق مقولة الأجيال الشعرية، وكذلك الحال بين الجيلين المفترضين: السبعيني والثمانيني، فثمة شعراء عدة على طرفي أحد العقدين أو خلال أحدهما لكنهم توزعوا أما إلى سبعينات أو ثمانينات، ومنهم من ظل (كأهل الفترة) بين الجاهلية والإسلام لم تصلهم رسالة أي من الجيلين، وبينهم من تصله الرسالة بالمعنى العقائدي "الحقيقي" فهو لم يكن محسوباً على القوميين ولا على الماركسين، وكلاهما ذوو رسائل! فاحتار النقد الأدبي لتاريخ الأجيال الشعرية في تصنيفهم، مثلما اختلف الفقهاء في حكم التعاطي التكليفي مع "أهل الفترة" وكيفية حساب وتقييم أفعالهم السلوكية!

وعلى هذا الأساس يمكن تسمية من بقي من هؤلاء الشعراء بشعراء الجيل الضائع، فأسماء مثل عبد الكريم كاصد ونبيل ياسين وحسين عبد اللطيف وعلي الطائي وعيسى حسن الياسري ومهدي محمد علي ظهرت ما بين عقدي الستينات والسبعينات[1]. وكذلك أسماء مثل حميد قاسم وعادل عبد الله

1 من الطريف في هذا السياق ما رواه لي الصديق الشاعر مهدي محمد علي نفسه، من أن حميد المطبعي جاء إلى سعدي يوسف ذات يوم وطلب مساعدته في إعداد ملف عن شعراء الستينات فأشار سعدي إلى مهدي محمد علي، الذي

وعبد الزهرة زكي وزيارة مهدي ونوري أبــو رغيــف بعــد السبعينات بقليل وقبل الثمانينات بأقلّ، لكن بينهم من عد مــن شعراء الجيل السابق ومنهم من اختار الوقوف بين الجيلين ومنهم من استأنف بحثه عن مكانٍ مع التالي من الأجيال فاندمج ا.

في الخطاب الشعري، وفي المستوى الفني لــذلك الخطــاب، وفي الخصائص النفسية للشاعر، ثمة جوانب ورواسب محددة، تتدخل في إمالة كل صوت نحو الضفة التي ينتمي لها حتى وإن أنــشد في منطقة الأعراف، أو وسط لجة ملتبسة:

(أنا هيبةٌ لارتقاءٍ ذليلٍ، ولكن لا أصدق أن أشــباهي بقــصدِ تزيــنِ الخطابِ، إنهم قادرونَ على استيعابِ هذا الإرثِ المقدسِ دائماً بتحولاتٍ لا يرونها. فأنا موت قادم لفتوحاتٍ تتكرر مثلَ التقاويمِ، أما غيــري، فهم تجشؤات متروكةٌ على موائد تتعلق بتاريخٍ بائسٍ، أنا مثلاً أدخلُ في تصنيعِ انتــصاراتٍ تــسعى إلى ترشيقِ حضاراتٍ لا تقوى على الوقوفِ على جيلٍ واحدٍ.

أما هم فسيظلونَ هكذا في كلِ انقلاباتِ الحالِ عملةً، أو عمــالاً تحت خرساناتٍ، اعرف أنها ستطوى لا كتلةً كتلة بــلْ ملفــاً

دفع بقصيدة إلى المطبعي ظهرت في مجلة الكلمة ضمن ملــف عــن شــعراء الستينات مع تعريف عن الشاعر بأنه من مواليد 1945، ولكن في عدد لاحق من ا لة ظهرت القصيدة ذا ا على إن شاعرها ينتمــي "لــشعراء مــا بعــد الستينات" مع تغيير وحيد في تاريخ تولد الشاعر الذي أصبح 1954 بدلاً عن 1945.

ملفاً[1]..)

هكذا يفترض زيارة مهدي مثلاً وجوده بين (الآخرين) ويـضع عنوان القصيدة في سؤال ذي تعقيد مضاعف: (..........؟)

لكن في التقسيم الذي اعتمدناه على أساس الأجيال الرابعة زمناً وخطاباً وتفاعلات معاشة وأجواء جامعة فلن يبتعد زيارة مهدي كثيراً عن سماء "الجيل البدوي".

الثمانينات نفسها لم تخرج ذيولها ومسار ا عن تضمنها منطقة (أعراف) الشعر العراقي، حيث ثمة المكان الثالث ما بين الجنـة والنار، وهو المكان الذي لم يزره أبو العلاء المعري في "رسـالة الغفران" ليـرصد فيه عدداً هائلاً من شعراء الجحيم اللاحق.

فقد شهدت الثمانينات اندفاعات عدة من الشعراء، كان فعل ولادة الشعراء بغزارة خلال تلك المرحلة نوعاً من التعبيـر عـن احتجاج الحياة ضد الموت الذي كان يحصد مئات الآلاف مـن التجارب المبكرة في العشرينات عن عمرها، وكان فارق السنتين أو حتى السنة الواحدة في الظهور أحياناً ذا أثر في توثيق أسمـاء الجيل.

ولهذا فثمة شعراء ظهروا في ابة العقد الثمـانيني لكـنهم لم يسهموا في دعم المشروع نصاً وتفاعلاً واصطداماً وحواراً مـع السابق الشعري في إطار ا ا ات المعهودة في الشعر العراقي بين

1 زيارة مهدي: قصيدة ".......؟") ضمن كتاب "شعر 92 المشهد الجديد في الشعر العراقي، منشورات الأمد. بغداد 1992.

اللاحق والسابق، هؤلاء كتبوا قريباً من عالم النص الثمانيني الذي كان يتلمس حتى ذلك الوقت خطابه الخاص، أو كان في مراحل التجريب والمشاكسة والإعلان المقصود عن الاختلاف.

وفي التوثيق لأي جيل شعري لا بد من مراجعة السيرة الجماعية ومدى فاعلية الأفراد فيها، ذلك أن النشاط الفردي مهما بلغ من إنجاز وتميز، يسعى، بأكثر من وسيلة إلى الالتصاق بحرارة في معمان التجربة، يغنيها ويفتح أمامها كوى أخرى ـ ولا أريد أن أذهب إلى القول: يفتح أمامها آفاقاً أخرى ـ ويحرضها على الاندفاع، إنه نوع من التنافس المشروع والطبيعي للبقاء في الطليعة أمام تعددٍ وتنوعٍ ينطويان على أكثر من مستوى وأكثر من اتجاه.

وفي مطلق الأحوال، ليس شعراء ما أسميناه مجازاً (الجيل الضائع) في عقد الثمانينات ضحايا الشرط الزمني الذي لا يخلو من عسف ـ لكنه طبيعي في الوقت نفسه ـ وهم ليسوا كذلك بكل تأكيد. لكن منهم من يضيع جهده الشعري في الالتصاق القسري بالنص المنجز لسابقه أو لاحقه دون أن يكون من بين فرسان أي منهما أو طليعته إذا ما أجرينا مقارنة معيارية لتراكم ونوعية العطاء بما يسهم حقيقة في بلورة إرهاصات هذا المنجز. و ذا يضيع تحت وهج النص الأصل، ومنهم من يستثمر لا انتماءه للتقسيم العقدي فيخلص من شوائب سواه ويخلق أجواءه الخاصة خارج اللعبة المعتادة فيحقق انتماءه الأصعب للشعر، بعيداً عن "صناديق" التقسيم العقدي، و ذا يخرج من (الفترة) إلى المرحلة تاركاً أقرانه ضائعين لا بين جيلين شعريين فحسب بل

بيـن الشعر واللا شعر.

لكن هذه ا موعة التي بدأت مجاورة للتجربة الثمانينية لحقتها شبهة "التجييل العقدي" ولوثتها إلى الدرجة التي منعتـها عـن الالتحاق "نقدياً" بشعراء من العقد ا اور وهـم سينقـسمون كذلك،وفي وقت مبكر جداً، بيـن شعراء "منفـى" وشـعراء "داخل" ولن تجد نفسها لاحقاً في السياق الذي فصلناه في ربط نشوء الأجيال وصعودها وهبوطها، كعلامة على نشوء الدولـة وربطها بسياق التحولات داخل البنية التاريخية للمجتمع، و ـذا تمثل هذه ا موعة الخلاصة التي انتهى إليها "الجيـل البـدوي" لتكرس السؤال المتعلـق بالمعاييـ ـر أو المرجعيـات الوقائعيـة لإرهاصات تجارب شعراء هذه ا موعة وتشكلها وديـمومتها.

بل أن حسن النصار يعبـر بوضوح عن تلك الروح البدويـة التي تدعوه إلى صيـرورة قادمة:

(غداً

عندما ينحني الوطن

أكونُ بالتأكيدِ

قد هيأت له السوط.

سجلوا في دفاتركم

بدوياً سأصبح

لأسجن الصحراء

في وحدتي.[1]

ومن هنا فإن السؤال النقدي في ثقافـة التجييـل العقـدي سيبحث عن الطيفية التي تقرأ ا اقتراحات القصيدة الجديـدة في العراق: "قصيدة التسعينات" بشعرائها الذين يكتبـون مراثـي أنفسهم وحيا م وهم يعبـرونَ ا القرن العشرين، بينما كانوا يدغدغون موتاً يومياً داخل العراق؟

هل تقرأ من ناحية علاقتها السلالية بما أنجز من شعر وقصائد ومشاريع لا تكاد تكتمل؟ خاصة وإ ا ـ قصائد ـ تتمـاس، تاريخياً، مع قصائد الثمانينيين، بوصفها التجربة الأقـرب لهـم، وكو ا صدرت عن حس فجائعي بالمستقبل وهو يـ ـطحن في حياة معاقة تنتظر ما تبقى من جسدها عائداً من الحرب؟ من تلك المحرقة التي تبحث عن مزيد من الحطب الأخضر أم نقـرأه مـن ناحية تآلفه مع هذه الحياة المعاقة؟ بمعنى تناصه مع الحدث أكثـر من تداخله مع ما أنجز قبله وحوله من تجارب، عراقياً وعربياً؟

في قصائد عدد من شعراء عقد "التـسعينات" ممـن بـدأت أسماؤهم تخرق "حصارنا" في المنفى، قبل حصارها، لتعلن عـن تجارب تعد بالكثير وأسماء بدأت تتشكل بثبات، كعبد الخـالق كيطان، ومحمد الأخرس، وسلمان داوود، وفرج حطاب، وجمال الحلاق، وغريب اسكندر، ومحمد درويش علي، وحسن النصار، وحسين علي يونس، وعلي سعدون.

---

1 حسن النصار (قيامة الأرامل) جائزة عبد الوهاب البياتي الشعرية 1999 ـ طبعة أولى دار الكنوز الأدبية بيـروت 1999 .قصيدة "أراضينا تلبس الحداد"

في قصائد هؤلاء ما يستدعي التأمل فعلاً في جدية رؤيتهم لهذا التلازم العضوي بين سلالية النص الشعري وأهمية المنجـز مـن جهة، وعمق تمثلهم لشعرية اللحظة حتى وهي في أقسى تمظهراتها من جهة مقابلة.

في القصائد التي قرأتها لهؤلاء الشعراء1 ثمة اجتـهاد واضـح لإعادة الشعر إلى الأرض، وربما إلى ما تحت الأرض لدى قـسم منهم، دون أن تفقد مساراتها المتطلـعة إلى فضاء تخييلي شاسع، لكنها تعيد ترميم الحياة الموشكة على التداعي وسـط أنقـاض الحروب والحصارات وانحسار القيم. أو لعلها تترك لهذا التداعي والانهدام أن يخـتلط ـ في طريقـه إلى الكارثـة ـ بعناصـره الأسطورية القديمة.

قصائد هؤلاء الشعراء تنجو إلى حد بعيدٍ من سرديات المخيلة المرتبكة وانثيالاتها التي سبق أن شاعت، تحت ادعاءات وتنطعات في التنظير لتلك [المشاريع الكبرى] التي انشغلت هي وأصـحابها بمتاهات لغوية غيـر محمولية ومطولات هذيانية عمياء لا تـرى الواقع لا بعين نسر ولا بعين عصفور!

---

1 وصلتني منتصف التسعينات نصوص لعدد من هؤلاء الشعراء مـن داخـل العراق، وقد كان من المفترض أن تصدر هذه النصوص في "كتاب مختـارات" اتفقنا أنا والصديق الشاعر عبد الحميد الصائح على إصداره خلال ذلك الوقت إلا أنه لم ير النور لسوء الحظ، وتقلصت مبررات نشره مع إصـدار أغلبـهم مجموعات شعرية مستقلة عرفت بعدها أسماؤهم بشكل معقـول في الـساحة الثقافية العربية.

يمثل حسين علي يونس نموذجها الأكثر مثابرة، وتعبيـراً عن التجربة، فهو يعرف حياته في قصيدة تحمل عنوان:

(هذه هي حيااتي:

جارحاً

ومنجرحاً

من القذارة خرجت

وأنقاض منـزلي

محت كل هذه الذكرى)

أو حين يعرف الشاطئ:

(فكرةٌ تتموج

على ورقةٍ

تتذكر أمواجها السائبة.)

أو حين يجعل عنوان القصيدة جملة تبدأ ا القصيدة:

مرة سمعنا الأجراس

وخيل لها

أننا سنة ننتظر[1]

1 حسين علي يونس (حكايات ومرائر) منشورات الجمل طبعـة أولى 2003 قصيدة "هذه حياتي"، وأيضاً قصيدة "مرة سمعنا الأجرس".

الشيء اللافت أيضاً في تجارب هؤلاء الشعراء إنها تبتعد في معظمها عن وباء التصريحات والبيانات، إذ لا بيان لهم سوى صدقية علاقتهم بما يجري حولهم وداخلهم، وهشاشة صلتهم بالعالم المصنوع من ملامح لا يأنسون لها، إنهم بذلك يستفيدون من الخسارة التي آلت إليها تجربة البيانات لدى الستينيين والسبعينيين، وكذلك من الزهد الإعلامي لدى بعض الأصوات الحقيقية في شعر الثمانينات وبالتالي فهم ينتمون جيلياً إلى " الجيل البدوي" مع أنهم لا ينتمون "عقدياً" إلى شعراء الثمانينات.

فمع أن عدداً منهم كان قد أصدر مجموعات شعرية زاهدة الطباعة والحجم والتوزيع، إلا أن إصرارهم على تقديمها يؤكد أن هذه الكتابة في العراق هي رحلة مضادة لنكوص القيم والأحلام. تماماً كما هو شان شعراء الثمانينات حينما كان تحت طائلة حصار من نوع آخر، وربما أكثر قسوة من الناحية الثقافية حصار "أدب قاسية صدام" و"قصص تحت لهيب المعركة" و"أراجيز في المعركة".

الإعلان عن هذه التجربة كان مثيراً حقاً خاصة لنا نحن البعيدين القريبين عن المشهد الجديد في الشعر العراقي.

ولئن كان عدد من مجايلي هذه التجربة قد خرج إلى صحراء "رفحاء" في السعودية ومن ثم إلى منافي شتى، محققاً جانباً من الاتصال في السيرة مع "الجيل البدوي" فإن ذلك لا يعني كثيراً، في طبيعة ما يكتب من شعر ولا حتى في مستوى انحيازنا له. ما يعنينا فعلاً، هو المشروعية التي تقدمها القصائد بوصفها ملامح تتشكلُ هماً متضامناً ومتصاعداً لدى الشعراء ينجيهم من لوثة

تصفية الحساب المزعوم أو عقدة ا ام الآخر لتبريـر الوجـود، التي كانت من الأمراض المتوطنة في لغة التعاقب الجيلي في الشعر العراقي.

وإذ تختار هذه القصائد الشكل اللا إيقـاعي عنوانـاً أبـرز لتجار ا فهي لا تختارها بحكم جري العادة أو ركوباً للموجة أو خضوعاً لفلسفة السائد لكنها تتشكل، هكذا، صـورة بـالعين وباللهفة لحياة عابرة وسط يأس المارة والعـابرين أيـضاً، إ ـا شهادات لمرحلة سوداء أخرى في بلاد ما بين النهرين، ورحلـة أخرى لكلكامش، لكنها داخل أسوار أوروك هذه المرة.[1]

[1] لابد من التنويه هنا إلى تجارب أخرى لشعراء عراقيين بدأوا في العراق لكـن تجار م ترسخت في المنفى، وقد سبق لي أنْ أعددت ملفاً عن شعراء الثمانيات في العراق لة الكتابة الأخرى المصرية نشر في عددها المزدوج 12 ـ 13 ـ 1996.. وكانت ضمنته الملف شهادة لأحد شعراء هذه ا موعة وهو الشاعر جمال مصطفى المقيم في الدانمارك، لكنها لم تنشر ضمن الملف المذكور لأسباب أجهلها. وهؤلاء الشعراء كما جاء في تلك الشهادة هم: رعد مشتت، حميـد العقابي، جمال جمعة، خالد المعالي، مهدي قاسم، عـدنان الزيـادي، كـريم الأسدي، سعيد ياسين، سمير السعيدي، فائز العراقي، منعم الفقـير، هاشـم العراقي، والراحل قاسم جبارة ، واسماء أخرى وسيكون من المهم إضاءة هـذه التجربة من "ثمانينات المنفى" الموازية لثمانينيات الحرب في دراسة داخلية مـا زالت تحتاجها وتعيد صياغة المشهد.

شعراء المحافظات

هناك أيضاً داخل تفاصيل الخريطة المتلبسة القوانين والحـدود والمساحات، مناطق أخرى طالما نظر لها الوسط الأدبي في العراق خلال عقد الثمانينات، بوصفها حيـزاً آخر ينطلق منه أو ربمـا يبقى داخلها ورهينها صنف آخر من الشعراء، وهـذه المنطقـة محكومة بالجغرافيا هذه المرة.

أنهم شعراءُ المحافظات، ولنا مع جسامة هذه التقـسيمات أن نتصور حجم الشعراء الذين يظهرون في العراق بمـا يجعلـها ـ التقسيمات ـ تتفرع هي الأخرى وكأننا نـدرس تـاريخ أدب لأمة، ولا يختص بثقافة بلد واحد فحسب! وهنا قـد لا أكـون متعسفاً ولا متعصباً إذا ما أعلنت إنني أعتقد أن العراق، هو أمـة شعر، وليس مجرد بلاد لها شعراء.

في طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي مـثلاً[1] ثمـة تصنيفان أحدهما يتخذ من المستوى الفني معياراً للتصنيف فيدرج كل مجموعة في طبقة ابتداء من الأولى وحتى العاشرة، والأخـر يعتمد على التوزيع الجغرافي، فيذكر شعراء الحجـاز والباديـة، والطائف وسواها، وثمة أيضاً ما اصطلح عليه ابن سـلام بـ ـ "شعراء القرى" وذكر شعراء لم يسطعوا بشكل نافر وقـوي إلا

1(محمد بن سلام الجمحي 232 هـ ـ طبقات فحول الـشعراء) تحقيـق محمود شاكر، دار المعارف ـ القاهرة 1952.

بعد تماسهم مع المراكز الشعرية والمواسم الأدبيـة، فيمـا ظـل آخرون في الهامش بشكل ما، ليصبح ذاك الحال سمةً من السمات العامة التي انسحبت بظلالها على طبيعة أشعارهم.

وفي العراق كذلك ثَمة شعراء لم يتح لهم ابتعادهم عن المركز التماس المستمر مع مركزية الثقافة في العاصمة التي تتبلور فيهـا سمات الجيل الشعري، من تقاليد الحوار والقرب من الـصحافة والأنشطة وغيـرها. ـ أقصد بالتمركز هنا مـستوى تـداول النشاط الثقافي وليس طبيعة إنتاجه ـ لم يتح لهم أن يظهـروا في الصورة التذكارية الأولى لملامح تشكل "الجيل"

لكننا قد نجد لدى شعراء القرى الذين ذكرهم ابـن سـلام مستوى فنياً يضاهي قصائد شعراء الطبقات العـشر وكـذلك شعراء المراكز الشعرية المعهودة، فرغم أن شعراء القرى هـؤلاء امتازت أشعارهم بتوثيق وقائع المسلمين في عهد النبوة، إلا أننـا نجد بينهم من تنطوي أشعاره على مستوى فني يضاهي العديـد من شعراء الطبقات الأخرى الذين يعترف ابـن سـلام بـأن تراجعهم إلى طبقات أخرى كان لسبب لا يتعلق بطبيعة شعرهم أو مستواه الفني، بل لقلته! فيـرى أن وجود شعراء كطرفة بـن العبد أو عبيد بن الأبرص في الطبقة الرابعة يعود لقلة المروي من شعرهم رغم أ م برأيه (فحول) وموقعهم مع الأوائل.

وينسحب هذا الكلام، كذلك على شـعراء المحافظـات في العراق من أولئك الذين لم تستهوهم أضواء المدينة تماماً ـ على الأقل خلال عقد الثمانينات.

غيـر أنه ينبغي التنويه هنا إلى أن العدد الأغلب والأعم مـن شعراء الثمانينات هم من المحافظات أصلاً لكنهم اختاروا الإقامة في بغداد سواء خلال زمن الدراسة أو حتى إلى ما بعدها، فكانوا جزءاً أساسياً من ثقافة المركز بانجذا م إلى صـخبه وإصـرارهم على دخوله رغم ازدحامه، بملامحهم هم (عبد الحميد الصائح من الناصرية وسعد جاسم وباسم المرعبي من الديوانية وصلاح حسن من الحلة)

هؤلاء الوافدون بثقة إلى العاصمة أسهموا في إضفاء دم آخـر دورة الحياة الثقافية في المركز، مستفيدين في الوقت نفـسه مـن تقاليد المركز القائمة على تراث قوي من الاجتـهاد وكـذلك الحوار والصراع معاً وسواها من التقاليد الراسخة.

مصطلح (شعراء المحافظات) إذن ليس بدعة أخرى، بل إنـه حقيقة واقعة، لها ميزا ا وأخلاقيا ا وطبيعة علاقا ا مـع ثقافـة المركز. حتى أن الدوريات الثقافية دأبت على تقليد آخر وهـو نشر ملفات عن كل محافظة، وجد فيه بعض الـشعراء وسـيلة للفت الانتباه لهم داخل هذا التصنيف فيما امتنع آخـرون عـن الاشتراك به كي لا يتم تحديدهم ضمن هذا التصنيف.

الذين ظلوا محافظين على وجودهم داخل الإطار، لم تسعفهم مواهبهم المحدودة وإمكانيا م المتواضعة أو ربما انحسار إخلاصهم للشعر، على المتابعة في الطريق الطويل والمتعب، كما أضـعفت هذه الأسباب من قدر م على التواصل مع المركز.

في الوقت ذاته فإن نماذج أخرى من شعراء المحافظات امتلكوا

مواهب حقيقية ودأباً واضحاً على التواصل والحوار، لكن مزاجهم الهاملتي، إنْ صح التعبير، والتردد الذي يحكم شخصيات عدد منهم جعلهم يفضلون الانزواء والرضا بما هم فيه. وهنا لا بد أنْ أنوه إلى نقطة أخرى ضرورية وهي أن إشكالية الجيل هي ذاتها إشكالية الكتابة نفسها، حيث تتماهى التجربة بالتأليف ومثلما لا يمكن للنص المجرد وحده أن يخلق كاتباً مهماً دون تفاعل ثقافي كياني مع ما حوله، فإن الانزواء الفني والاجتماعي، والاعتكاف لكتابة النصوص فحسب والزهد بالحوار وما يقدمه من اجتهاد إزاء الراهن، خاصة في مراحل تكون التجربة الحياتية والشعرية، قد تخلق كاتباً ولكنها قد لا تكون كافية أن تضعه في سياق حركة شعرية معينة أو في متن شعري مغاير أو مكرس، بل تجعله هائماً أو متنزهاً في تجارب أخرى في أحسن الأحوال.

فكان شاعر كعلاوي كاظم كشيش مثلاً - وهو شاعر شاب من كربلاء بدأ حضوره في النصف الثاني من الثمانينات - وساهم الشاعر الفلسطيني خالد علي مصطفى في تقديمه من خلال صفحة الثلاثاء التي كانت خاصة بالأدباء الجدد - أسير النموذج الشعري لمحمود درويش بناء وتركيباً ولغة وموسيقى بشكل قد لا يجعلك تفرق بين قصائد (الشاعرين!) وحالما ظهرت قصيدة جديدة لمحمود درويش ظهرت بعدها بقليل وبمواصفات إسلوبية وبنائية قريبة منها، قصيدة أخرى لكشيش وكأنه لا يتردد في التأكيد على أن التقليد هو شرعة فنية ومنهج شعري ينهجه بقصد، خاصة عندما يجعلك تشبه شاعراً مكرساً

كمحمود درويش، الذي يبدو أن علاوي كاظم كشيش كان، خلال تلك الفترة على الأقل، لا يستطيع قراءة شاعر سواه.

نموذج آخر لكنه مختلف لشعراء المحافظات هو طالب عبد العزيز الذي كانت قصائده الأولى نسجاً على نول سبعيني وقريباً من خيامهم، لكن سرعان ما نأى عن ذلك عندما تنبه إلى خصوصية التجربة ناسجاً تحت خراب البصرة الجديد ثوباً لا ينقصه غبار المعارك، فاندرج صريحاً في تجربة "الشعر الثمانيني" شكلاً في القصيدة وتوجهاً في المضمون رغم عدم اشتراكه في إرهاصات الملامح الأولى للتأسيس ـ أعني الشعور الكياني بأهمية المغايرة لجيل لاحق عن السابق ـ.

ثمة شعراء آخرون تنبغي الإشارة لهم في هذا السياق، مع تباين درجة مساهما م في تخليق المشهد الثمانيني " البدوي" نصاً وسلوكاً، وهم جمال جاسم أمين وماجد البلداوي من العمارة، وعبد العظيم فنجان وعلي البزاز وطارق حربي من الناصرية، ورعد فاضل وهشام عبد الكريم من الموصل، وأحمد الم انعي وإبراهيم البهرزي من ديالى، وسلام سرحان من الرمادي ومهدي هادي شعلان من النجف، وفاضل عزيز فرمان وحسن النواب من كربلاء، وعادل مردان ومنذر عبد الحر من البصرة.

ولا نريد هنا التفصيل في ثنائية المدينة/ الريف، وارتباط كل منهما بمشروع الحداثة والتأسيس لها، لكن لا بد من التأكيد على أن في كل جيل شعري عراقي عدداً مهماً من الشعراء الذين يخترقون العاصمة وعصمة ثقافتها ويتركون أثراً واضحاً من حيا م وتجار م وإبداعا م وربما حتى خطاياهم، وهنا فقط

تصبح ثقافة العاصمة مصطلحاً عائماً بفعل تداخل فعاليات عدة أفراد في تكوينها.

ثمة أسماء أخرى، لم تكد أسماؤهم تتشكل بعد داخل العراق، حتى عبروا الحدود، بعد حرب الخليج الثانية، إلى دول مجاورة، ورغم أن تجارب عدد من هؤلاء كانت لا تزال في المخاض العسير وترافقت مع حالة هيمنة مثقفي السلطة على المؤسسات الثقافية في البلاد بما لم يسمح لظهورهم الإعلامي، إلا أن التجربة الحياتية التي عاشوها في معسكرات ومخيمات اللجوء، خاصة في صحراء رفحاء في المملكة العربية السعودية، كانت الولادة الحقيقية لعدد من أسماء هذه المجموعة كصلاح الحيثاني وفلاح الصوفي وحميد حداد وعلي شايع وصادق زورة والذين كان أول إعلان صريح عنهم من خلال مجلة واحد التي أصدروا منها بضعة أعداد في أوروبا وتحديداً العدد الأول 1997 تحت تسمية "جيل ما بعد الثمانينات."

وكان يمكن لهذه التجربة أن تضفي سمة خاصة على شعر أصحابها وأن تنعكس التجربة الصحراوية النادرة لهؤلاء في شعرهم وطريقة تفكيرهم وهو ما بدا يتوضح بشكل أولي في الرسائل والنصوص التي كانوا يرسلونها من الصحراء، قبل أنْ تكر مسبحة الشتات من جديد وتعيد توطينهم في أماكن أخرى.

ورغم أن الشعر لا يخضع بالنهاية إلى التسميات ولا التصنيفات ولا حتى المدارس لكن النقد ومنهجه، وكذلك المضامين والعناصر الراشحة عن تجارب شعرية معينة دون سواها، ألقت بظلالها القوية على شعر بعض المراحل، ومنحته تسميات

خاصة.

وإذا كان "جيل الثمانينات" في العراق قـد ارتـبط بوقـائع الحروب والكوارث وتفاعلا ا، مما منحه تسمية جيل الحرب، أو عانى تحت وطأة تعتيم الآخرين وأضواء الأبطال والأنبياء، فنسب إلى " الظل" وتوصلنا في هذا البحث إلى إطلاق اسـم "الجيـل البدوي" اسماً جامعاً مانعاً له، فإن الجيل الذي تلاه، أعطته الوقائع الأخرى التي لا تقل كارثية وقسوة، اسماً افتراضياً آخر، لارتباطه بمتاهات جديدة في الصحارى والأصقاع، بلا بوصلة واضـحة، وكأ ا بذلك يتناسب تماماً مع القلق الذي بدت عليه تشكلات هذه التجارب التي لم تخضع تماماً لتقاليد التكون العقدي للأجيال الشعرية في العراق.

لقد ذهب هؤلاء إلى الصحراء بحثاً عن "البرابرة" الذين رابطو على الحدود ولم يأتوا ليكونوا جزءاً من الحل، ذهـب هـؤلاء ليعلنوا "استسلاماً" بصيغة الارتماء في حضن "البرابرة" الـذين لم يتحولوا إلى منقذين بل اكتفوا بأدوارهم القديمـة غـزاة ظلـوا مرابطين على أرياف المدن، "استسلاماً" معبـراً عن هزيمة ائية "للوطن". هزيمة بدأت من هنا ربما، وليس في التاسع من نيـسان عام 2003.

يعبـر شعلان شريف في ديوانه "شتاء الأعزل" عن أجـواء تلك المتاهة القديمة، فأغلب قصائد الديوان الإثنتي عشرة مكتوبة وموقعة في صحراء رفحاء ما عدا ثلاث قصائد مكتوبة في بغداد بين عامي 1988و1989، وقصيدة واحدة مكتوبة بعد وصوله إلى هولندة في العام 1995.. يكتب راسماً المسافة بيـنه وبيـن

المستقبل من خلال قصيدة بعنوان "ثلاث لوحات" إذ يقــول في مقطع "طبيعة صامتة":

أسوار

تفصلُني عن الصحراءِ

التي تفصلُني عن الْمدن

التي تفصلُني عن البحرِ

الذي يفصلُني عن.......

ثم يرسم ملامح جماعية هائمة لزملائه في مقطع تالٍ بعنــوان "لاجئون":

يتساقطونَ قُرب ذِكْرياتِهم

حقائبهم مملوءةٌ بالانتظار

وعيونهم محدقةٌ بالسماء القَديمةِ

أصواتهم تصطدِم بالْهواء قبلَ أنْ تصلَ الهواء

فيرجع الصداُ خاوياً مثلَ غيمةٍ جافةٍ.

يسيــْرونَ صاخبيــن بيــن ظلاميــن

ليسقطوا في النهايةِ عند حافةِ الضياء.[1]

وبإيقاع رحلة هروب معكوسة كأنما تمثل ندماً يحاول كــريم

1 شعلان شريف (شتاء الأعزل ـ كتاب غجرـ 1) هولندا بــدون تــاريخ قصيدة "ثلاث لوحات".

جواد أن يلقي نفسه في حفرة أو مقبرة جماعية أو حتى في أحضان الوحش هرباً من تلك الصحراء إلى صحراء أخرى أو منفى آخر:

(خلالَ حفرةٍ قعرها الحاديةَ عشرةَ ليلاً
وفُوهتها الفجر
في صحراءٍ لم تكن مشاعةً كعادتنا فيها
بلْ كرحلةٍ تحت أرضٍ مقلوبةٍ نقطعها
عراةً على هذهِ البـروق
كما لو بعد حريقٍ سيشب لاحقاً
ونحن بين بين
مكدسين في شاحناتٍ
تدب في الظلمةِ على أضلعنا
وإذا قيلَ: أضعنا الدليلَ، تقاسمنا المطر
والرمل غطاء
وتراصصنا كنـزلاء مقبرة جماعية
وحالمين بجرافة
لم تكن لنا شهية لكلمات
ولو قليلة عن الطقس.
..

في تلك الظلمة المحكمة حفرةٍ

قعرها الحاديةَ عشرةَ ليلاً وفُوهتها حيثُ كنا نتقدم كأضـاحٍ لوحوش الأساطير بـ (أجسادٍ ثابتةٍ أمامَ الرعبِ وأرواح تريد أنْ تهرولَ باتجاهِ حتفِها[1].)

وفي الثمانينات عندما كنا هنا"ك" قبـل أن تتحـول هـذه "الكاف الصغيرة" إلى فاصلة بين زمانين ومكانين. وقبل أن تمتلئ بذكريات مختلفة، عندما كنا هناك متـصلين مـع المكـان أو مندغمين به حد التماهي، لم نكن نكتب فحسب، كنا نحس أن الكتابة حينما تختار فوضاها وضديتها مع السابق، فإنما هي تنجز فعلاً أمضى من الكلمات، كانت الكتابـة في تلـك الظـروف بالنسبة لنا أفق الحرية في سجن مسور بالمخـافر و"الـسيطرات" والأعين التي لا تبكي ولا تحرس ولا تغض، الأعـين اللاصـقة بالكراهية والأذى.

كنا نصدق أو نتوهم أن كتابتنا تلك هي سطور في رسـائل مشفرة ستعبر حدود البلاد، وربما حدود الأرض كلها ليقرأهـا منقذون من عوالم شتى وأزمنة سحيقة ويحضروا في لحظة واحدة بفعل تلك التعزيمات المكتوبة بوجدان مقهور.

وكنا نريدها كذلك صلة مع الضفة الأخرى لكي يعرف من هم "هناك" في تلك الضفة التي كانت أخرى، وهي اليوم " المنفى "هنا" وتلك هي الأخرى! ليعرفوا أين وصلت سـلالة العنـاد

1 كريم جواد (بقايا مجداف ـ دار نينوى، دمشق، طبعة أولى 2003) قصيدة "رحلة".

التاريخي والرفض والاحتجاج في أرض يتمرد ما عليها على مـا عليها وما فوقها وما تحتها أيضاً!

لم يكن مهماً بالنسبة لنا توجيه هذا الرفض ما كان مهماً هو إطلاقه بوصفه إعلاناً! ضد المهادنة بكـل أشـكالِها اللغويـة والاجتماعية السياسية وصرخة تريد التفلت من وطأة الحـصار القديم.

على أن هذا كله كان يدور في مدارٍ طلسمي غير معهـود في الشعر، ولذا فقد استسهل الهجوم عليه مثلمـا استـسهلت في الوقت نفسهِ كتابته، كأنْ لا يقول صاحبه شيئاً أو ليس لديه ما يقوله ما يستحق الإخفاء فيغمض العبارة، فالشاعر الذي يتقصد الغموض هو بلا شك، يحاول إخفاء ضعفٍ ما، واشـدد علـى كلمة "يتقصد" لأن بعض القصائد تبدو غامضة أو تتهم بذلك، رغم أ ا تنطوي على إشعاع داخلي عميق، يؤهلها أن تكـون جميلة أكثر من كو ا غامضة، الغموض المتعمد، هو إما بفعـل ضعف الموهبة والثقافة، أو يعبر عن خـواء مـا، أو في أحـسن الأحوال ابتسار في التجربة الحياتية والوجودية، مما يدفع هـؤلاء إلى التحايل المفضوح للإيهام بان قصائدهم الغامضة تنطوي على هم غير مفهوم، وهذا نوع من الدجل "الثقافي" وسينطبق علـى هذا النموذج قول أبي تمام:

هب من له شيءٌ يريد حجابه

ما بالُ لا شيءٍ عليهِ حِجاب؟

وخلال سنوات الحصار في التسعينات كان ثمة انفكاك مـن

نمط الحصار القديم، وتحول في مادة الاحتجاج وهدفه، حتى صار التطلع مركباً في المسافة الملتبسة بين حدي: الخبز والحرية، وأيضاً كان ثمة ا يارات جحيمية شتى وصل العراقي إلى التكيف معهـا بوصفها عيشاً لا حياة، وحيث الأشياء ـرب الهروب النهائي من مجازيتها نحو شيئيتها. نقرأ من شعراء عاصروا تحولات الحـرب وصولاً إلى ملامح تلك "الفترة" وهم ينتمون إلى تجربة "الجماعة" أكثر من انتمائهم ل"جماعات العقود" فحميد قاسم وهو شـاعر بدأ "يومياً" في أواسط السبعينات، ثم احتفى في اللغة و"زين الأنا" بزخرفةٍ متقنة خلال "الثمانينات" قبل أن" تشوه" لغتـه وقـائع الحصار أو تعيد كتابة "الندوب" على المساحة الحـرة والمخيلـة الشاسعة يكتب تحت وطأة وقائع "فترة" جديدة:

(قالَ الطبيب:

- طريقتك هذِهِ في الكتابة

ستجلب لك العمى

أو نزيفاً في الدماغ.

قالت الزوجةُ:

- لقد نفد الدهن

والغاز

والمعجونُ

لمْ يعد معي ما يكفي من النقودِ للذهابِ إلى الدوام.

قالَ الابن وهو يحلم

ها هلْ هذا طيب..؟[1])

أما طالب عبد العزيز فيـرى أن الحرب تسقطُ أشياء كثيرة، لكنه معني أكثر بإسقاطها لذرائع العمر:

لما أحمر في وجناتِنا الخوخ

تذرعنا بريح الصباح

وصفعة الأخِ الأكبر

وبالجيوبِ المثقبة

تذرعنا

حين شحت النقود وطردنا الأهلُ

ولما صرنا نكبر

وأصبح لكل قامته الخاصةُ

وقمصانه الخاصةُ

وحبيبته الخاصةُ

وحلمه الخاص

جاءت الحرب

وقد أهملت كلّ الذرائع[1].)

1 حميد قاسم : قصيدة " قيلولة الشتائم" مجلة كراس للإبداع والفـن المغـاير العدد الثالث والرابع 1996.

هذا التحول ولنقل التبدل في مـستوى التعـبير وفي طبيعتـه أساساً، يستحق رصداً خاصاً ومقاربة منفصلة، نشير إليه هنـا، فلربما يجد من يتصدى لها مستقبلاً، ولنقرأ منه وبه مـا آل إليـه الواقع الذي لا يبدو انه وقَع "فعلاً" ومضى منسجماً مع الوقائع في مروره الصعب وإنما وقع ليستقر في البنية المتمعية لـسنوات ولتاريخ طويل قادم.

تستحق هذه الظاهرة التحاور معها والجدل حولهـا، ولـيس الترفع عنها أو الاكتفاء بوصفها ارتداداً بلاغياً أو ردة "يوميـة " عابرة فحسب، أو تخلياً عن مشروع "حداثي" مثله نمط تعـبيري معين خلال سنوات الثمانينات.

فإذا كانت الثمانينات قد أورثت لغة مسعورة ومخيلة متوحشة في الشعرية العراقية، فأن تسعينات الحرب المتقطعـة والحـصار المتصل، والموت متعدد الأشكال علمت طائفة من الشعراء أن لهم حياة إن لم يستطيعوا أن يعيشوها فليكتبوها.

ولهذا فإن هذه الخريطة المتسعة، والمتفاعلة والهاربة من ظلالها ومن نفسها باستمرار، لا يمكن أن توضع في " متحفٍ" مشيد من رؤى يقينية، ومن ثقافة أحادية تجيبـرية، كما فعـل خزعـل الماجدي، عندما كتب مقالته " متحف السبعينيين " التي أجـد نفسي مضطراً للتذكيـر بها، ودحضها بالمناقشة والجدل، بمـا تنطوي عليه من تمثيل آخر للثقافة "النبوية" التي لا ترى تـاريخ خارج تاريخها الشخصي.

---

1 المصدر نفسه: طالب عبد العزيز قصيدة "ذرائع"

و مقالة "متحف السبعينيين" [1] هي في الأصل مقاربة نقدية ألقاها الماجدي قبل نشرها بقليل في إحدى الأمسيات في اتحاد الأدباء. وقد أثارت ردود أفعال مضادة وجدلاً مطولاً دام وقتاً كثيراً، ولما سألته عن السبب الذي دعاه إلى هذا الطرح الاستفزازي، أجابني: بصراحة لقد بدأتم أنتم الاستفزاز، فقد اطلعت على شهاداتكم في الملف الذي أعده عادل عبد الله، وكان لا بد أن أكتب هذا الموضوع.

وقد يبدو خزعل محقاً لناحية الاستفزاز الذي حملته تلك الشهادات، التي جاءت في سياق أسئلة قدمها عادل عبد الله لعدد من شعراء الثمانينات في العراق، بقصد نشرها في أحد المنابر العربية، ولكن ما ليس من حق الماجدي، أن يكتب رداً على شهادات لم تكن قد نشرت بعد. وهي ظاهرة تكررت كثيراً وكثرت فيها وقائع وإشكالات معروفة لمن عاصروا تلك " الفترة". ذلك أن عادل عبد الله لم ينشر تلك الشهادات في منبر عربي بل قدمها إلى جريدة القادسية، إلا أنها لم تنشر بعد أن اطلع عليها خزعل، الذي كان يعمل في جريدة القادسية، وبذلك فقد كتب موضوعه "متحف السبعينيين" كنوع من الرد الاستباقي على مقالات لم تنشر إلا بعد مرور أكثر من عام على ظهور مقالة خزعل الماجدي[2].

---

1 خزعل الماجدي: (متحف السبعينيين) جريدة القادسية، 1988/2/13

2 قدم عادل عبد الله تلك الشهادات أثناء إعداد العدد المزدوج 11 و12 من مجلة أسفار لتنشر فيه. وهي وإن لم يتح لها مناقشة أفكار الماجدي مباشرة، إلا

تقوم مقالة الماجدي على عبارة تبدو في ظاهرها جذرية حينما تنفي شرط العقدية إلا إ ا سرعان ما تقع في تناقض ينسف تلك الجوهرية المفترضة إذ يقول الماجدي في خلاصة فكرته: (جيـل السبعينات مصطلح فني لا عقدي المقصود منه أولئك الـشعراء الذين ظهروا مع مطلع السبعينات قاصدين تأسيس رؤيـة فنيـة جديدة ومغايرة لجيل الستينات الذي سبقهم وقد تحقق ذلك على أيدي شعراء الموجة الأولى بشكل خاص.[1])

أنها عبـرت عن "حقيقة الاستياء وعدم الرضا على نعت تجربـة الـسبعينيين بالأصالة" كما جاء في الاستخلاص الذي ثبته عادل عبد الله في المقدمة. ولئن اشترك في ذلك الملف ثمانية شعراء هم كل من: باسم المرعبي، ومحمد مظلـوم، وسلام سرحان، وعبد الحميد الصائح، ووسام هاشم، وزعيم النصار، وصلاح حسن، ومحمد تركي النصار، فيمكن ملاحظة خمسة عنوانات أساسية تـوجز الاستفزاز الذي دفع الماجدي لكتابة مقالته تلك: (السكون الذي رافق تجربتنا راجع إلى التشويش الذي أحدثه السبعينيون....بتقديم أنفـسهم علـى أن لا فرسان في الساحة غيرهم. ـ باسم المرعبي) (لماذا علينـا الوقـوف لانتظـار موجات الموت السبعيني ـ محمد مظلوم) (لقد رمى الشاعر السبعيني الـشعر إلى الجحيم وانتهك اللغة بدعوى تفجيـرها ـ زعيم النصار) (الجيل السبعيني نظر إلى الحداثة على أ ا ظاهرة أدبية ليس لها علاقة بـالظواهر الأخـرى ـ صلاح حسن) وإذا كان هذا هو حال العنوانـات فحـسب، فـإن متـن الشهادات وبلا استثناء انصب نقداً قاسياً قسوة تصل إلى أبعد من الاسـتفزاز الذي حرك الماجدي على كتابة موضوعه رداً على آراء لم تكن قد نشرت بعد!

1 خزعل الماجدي: (متحف السبعينيـن) مصدر سابق.

أغرب ما في مقاربة خزعل الماجدي هنا أ ا تقوم في أساسها التعريفي على تناقض داخلي نوعي، والأغـرب أن يـرد هـذا التناقض في رأيٍ لشاعر مثل خزعل الماجدي المولع بـاللوغوس وتحولاته وتعريفاته! إذ كيف تسنى لـه الإقـرار بـأن "جيـل "السبعينات" مصطلح فني لا عقدي" وهو ثبت فكـرة العقـد أساساً وبتحديدٍ أدق وبإسناد لا لبس فيه "السبعينات" على وفق منطق اللغة، وألزمه كتعريف تخصيصي لمسمى يقوم تجريده على التنكيـر هو "جيل " فلو أنه قال: "الجيل" هو مصطلح فـني لا عقدي" لكانَ الأمر مهضوماً إلى حد ما، ولكنها المنطقـة الـتي يتعطل فيها المنطق، لدى الماجدي، ويهيم اللوغوس باحثاً عـن تعريفاته في المخيلة! ولأن خزعـل شـغوف بمنطـق الإلحـاق والاستباق، أكثـر من أي منطق آخر فهـو رأى ببـساطة أن السبعينات خارج العقود، ولذلك فهو يقـسم الـشعراء علـى موجات متعاقبة ضمن بحر واحد وضفاف وحيـدة تبـدأ منـه وصحبه وتنتهي إليهم. لا أدري ما إذا كان الماجدي يرى اليـوم أن كلامه، قبل ما يقرب العقدين سيبدو متسماً بنوع من الميوعة الفكرية، وهو يراجعه، ويعلم حقاً أن الانعطافة الحقيقية في الشعر العراقي، بعيداً عن عقدة التجييل العشري، حدثت في الحـساب التاريخي منتصف الثمانينات. وأن اختلاف المذاهب والمـدارس، وتبني السريالية أو الواقعية، ليس هو السؤال، بل السؤال يتعلـق بجوهر الشعر وطبيعته وممارسته تعـبيراً وسـلوكاً، ويتجلـى في مغامرة الشكل، وإحالة قصيدة النثر من فعالية في الهامش غيـ ـر مرئية، إلى نزوع جماعي اقترب من الانتفاضـة الحقيقيـة علـى الأشكال المتوارثة من شعر تفعيلة وشعر عمـودي. وإلى خيـار

كياني كامل إزاء طبيعة العلاقة با تمع المحلي والدولة، وحتى إزاء العالم.

لقد جاء كلام خزعل في وقت بدا فيه أن الكلام النقدي،وإنْ برطاناته الأولى، يتجه نحو "جيل" شعري آخر ومرحلة جديـدة، لكنه، بفعل الثقافة التي ينتمي إليها، يريد أن يظل الحديث ملتصقاً بعقدٍ محددٍ، وبأفراد معينين، لا بمراحل وجماعات وسياق.

وفي العودة إلى أصل المقالة سنجد أن اللافت في عنوا ا إ ـا تنسب المتحف "للسبعينيين" لا "للـسبعينات" أي للـشعراء لا لمرحلة شعرية، ولا لعقد داخل حقبة تاريخية، وبشكل ما للفرد لا للتاريخ، أو على الأقل على طريقة (كل الشعراء سبعينيون وإن لم ينتموا! " للعقد السبعيني طبعاً!") وهنا أفصح تعبيـر لأثر سطوة الفردية وتأثيرها على الضحايا أنفسهم، وأنا أرجح أن خزعـل الماجدي هو الضحية لتلك الفكرة الإلغائية.

إن "العصر السبعيني" الذي أريد له أن يكونَ تيمناً بالتحقيبات التاريخية الكبـرى انطلاقاً من فردية ملوكية كالعصر النابوليوني والفيكتوري والإليزابيثي في تاريخ الآداب الأوربية، هو تـدليل إضافي على أن "متحف السبعينيين" هو تدرنات " فترة" ولـيس خلاصة "مرحلة".

فقد ارتبط العصر النابليوني بالحروب الخارجية، تحت خطاب نشر الأنوار المحلية، وتمدد أفكار الثـورة الفرنـسية في أوربـا، وبالاستبداد الداخلي تحت ذريعة تحقيق العدالـة الاجتماعيـة. ولذلك فعادة ما ترتبط الأنظمة في العصور الاستبدادية بأسمـاء

الأفراد كالناصرية والنابوليونية أو حتى البونابرتية على الـصعيد الداخلي.

أما الانتشار والتمدد، فهو في الواقع صياغة نوعيـة لفكـرة إلحاق الأذى بالخصوم. فنـزعات الشر كانت الدافع الأساسي لانتشار كل الإمبراطوريات في التاريخ، وما هي سوى حاضـنة لخلاصة الشر، وعلى هذا الأساس يبدو أن فكرة توحيد أوربـا تحت الطغيان النابليوني تبدو الجذر الفكري غير الـواعي ربمـا لـ وع الماجدي إلى فكرة إنشاء "متحف السبعينات" واعتقـال الشعراء فيه جماعياً. وتسمية "متحف السبعينيين" نفـسها هـي تعبيـر عن العقلية الإلحاقية الإلغائيـة القائمـة علـى إنكـار الاختلاف حتى وإن كان مجرد تسميات لا تلزم أحداً ا.

ويصر خزعل الماجدي على تأكيد التقسيم النابليوني المعـدل لشعراء العراق خلال ربع قرن، على وفق نظريته السبعينية، فيعزز فتوحاته وتقسيماته الإدارية لمقاطعات الإمبراطورية، في حوار معه في مجلة عسكرية أخرى[1] أجراه معه عدنان الصائغ وهـو أحـد الملحقين "بالحقبة السبعينية " على وفق طرح خزعل لمفهوم الجيل الذي لم يتراجع عنه حتى الآن ولا أدري أين يضع الشعراء الذين ظهورا بعد 1990؟:

(عدنان الصائغ: قلت مرة إن جيل الثمانينات بكل أصـواته هو امتداد لصوتكم السبعيني على أي أسـاس تـستند برأيـك المتطرف هذا؟

---

1 مجلة حراس الوطن / العدد 4 نيسان / 1989 /

خزعل: إن لي وجهة نظر في تصنيف الشعراء الذين ظهـروا منذ بداية السبعينات وحتى الآن (1970 – 1990) وهي أن هؤلاء الشعراء كلّهم جيل واحد، أطلق عليه مبكراً (جيل الـسبعينات) لأنه نشأ في السبعينات، ولكنه يضم ثلاث موجات أو تجمعـات ظهرت لأسباب فنية. الموجة الأولى هي التي ظهـرت مبكـراً، والثانية هي التي ظهرت بعد الملتقى 1978 والثالثة هـي الـتي ظهرت بعد 1983 وما زالت تظهر. وأستطيع أن أقـدم لـك المبـررات التفصيلية لهذا التصنيف، بل وأستطيع أن أضع جميـع الشعراء السبعينيين الذين يبلغ عددهم الآن في حدود الـ 100 شاعر، كل في موجته، وأنا أمتلك مبرراً قوياً لـذلك، وهـو أن الجميع مازال يعمل في الأفق الفني للقـصيدة الـسبعينية، بكـل ألوانها، ثم أن شعراء الموجة الأولى ما زالوا في أول مـشاريعهم النشطة والمغايرة، فكيف يتم تجاوزهم إلى جيل جديد، وهـم لم يستقروا بعد؟)

هذا هو مفهوم خزعل للجيل إذن (رغم أنه سـاق أفكـاره كمسلمات ولم يثبتها أو يدعمها ولو بسطر نصي واحد يؤكد ما يقوله) ولذلك فنحن عندما نعيد صياغة مفهوم الأجيال على وفق معطيات تاريخية ووقائع مفصلية، وتفاعـل زمـاني ومكـاني، ومقترحات فنية، فإننا لن نبدو مخيـرين بيـن تقسيم عقدي، أو توهم تحول فني لا يهم إلا من يدعونه ولم يقلْ به أحد سواهم، وبذلك أيضاً فإننا نكونُ قد ناقشنا في الصميم مفهوم خزعـل، حينما رأينا أن السبعينات كعقد وظروف نشأة وخصائص فنية، هي في الواقع منطقة نائسة بين جيلين، هما " البـدوي" لاحقـاً

و"النبوي" سابقاً، وإن شعراء السبعينات، الذين تابعنا خصائص تجار م في الداخل، إما كانوا واقعيـن تحت تأثير المعطيات التي سبقت أو التي لحقت أو كليهما معاً، فهم أمـا "راكـسون" في المنطقة السابقة تلك كخزعل نفسه، أو متحولون من السابق إلى اللاحق ومتفاعلون كرعد عبد القادر، أو قلقون بـين الحـدين كزاهر الجيزاني وكمال سبتي وسواهما.

.

عزلة البدوي /شعراء في الظل ولهم ظلال.

ما إن انتهت حرب الثماني سنوات مع إيران، وأصبح شـعر المعركة بلا دور تقريباً، وانتهى الحطابون إلى كسادٍ والبحث عن ساحات جديدة للمدائح، ولم يعد ثمة وطأة زائـدة للتعليمـات الخاصة بالصحف وا لات بإبراز دور (أدب قادسية صدام) حتى بدأت بعض الإشارات النقدية تتسرب بتوجس هنا وهناك لرصد تجارب عدد من شعراء الثمانينات. أقول إشارات لأ ا كانت في واقع الأمر، هكذا، مقالات اكتفت بتشخيص مجموعة من الأسماء في إطار كتلوي عام، أو ظواهر عامة في شعر الثمانينات، لكنها لم تدرس التجربة في إطار البحث المنهجي المهتم بـشعر تلـك المرحلة، وعلى العموم يمكن التأكيد هنا أن المدة الزمنية ما بعـد انتهاء الحرب العراقية الإيرانية في 8 / 8 / 1988، وحتى غزو الكويت يوم 2 /8/ 1990 أي خلال عامين فقط، كان ثمـة "برهة" مفترضة لإمكانية المضي بمشاريع ثقافية ممكنـة، حيـث شهدت تلك المدة على سبيل المثال، جهوداً نحو السماح بطباعة الكتب الشعرية والأدبية المختلفة وتقديـم تسهيلات في مجـال الحصول على ورق المطابع، بعد استحصال موافقة الرقابة بطبـع الكتاب أو الديوان الشعري ومن ثم توجيه كتـاب إلى مخـازن الدولة بموجب هذه الموافقات، لتزويد من يريد النـشر بـورق للطباعة بالسعر الرسمي. إلا إن العديد من الأدباء اكتفى بالحصول على الموافقات الرقابية ومن ثم عمد إلى بيع حصته مـن الـورق لأصحاب المطابع من أجل فارق " سوق سوداء" وذلك لتغطيـة سوء الحالة المادية لهؤلاء الأدباء، وهي وسيلة لجأ لهـا الـبعض

بطريقة لا تليق بالأدب وبالكتاب مع الأسف.

على أية حال، وفي العودة إلى تلـك "البـرهة" لتقـصي الإشارات النقدية المتسربة خلالها نشيـر إلى أنه من بيـن أبرز تلك الإشارات كانت سلسلة المقالات التي نشرها الناقد حـاتم الصكر أواخر العام 1989 في صفحة آفاق بجريدة الجمهوريـة التي كان يرأس تحريرها آنذاك الشاعر سامي مهدي، واكتسبت تلك السلسلة من المقالات التي لم يضمها كتاب للـصكر حـتى الآن على ما أعرف، اكتسبت أهميتها من المقدمة التي مهد فيهـا الصكر لقراءته تجارب وآراء عدد من الشعراء من بينهم باسـم المرعبي ونصيف الناصري وكاتب السطور وسواهم، إذ نـوه إلى أن تجربة هؤلاء الشعراء عاشت في الظل خلال السنوات الماضية، مشيـراً إلى أن قوة الضوء الإعلامي الذي سلط على تجربة جيل السبعينات خلقت ظلاً كبيراً وتعتيماً على تجارب هؤلاء الشعراء، لكن حقيقة الأمر التي لم يكن بوسع الصكر التنويه إليها في تلك الظروف، إن قوة الضوء الإعلامي المسلط على ما سمـي شـعر الحرب، خلقت هي أيضاً ذلك الهامش والظل والتعتيم الواسـع الذي ظلت تسيـر في قهره تجارب هؤلاء الشعراء ومجايليهم.

غيـر أن الطريف حقاً أن الصكر نفسه لم يعد لتناول تجارب هؤلاء الشعراء بعد أنْ وجد سامي مهدي أن الكتابة عن هـذه الأسماء، تعزز من وجودهم الذي طالما نظر إليه على أنه (مخرب) للشعر العراقي! ويقصد بالتحديد ابتعـادهم عـن تأثيـرات القصيدة التي كان يكتبها، ولم تحظ تجربة الثمانينات من الناقـد ذاته اهتماماً لاحقاً ولائقاً بعدها، رغم أنه غادر العراق ولم يعـد

يكتب تحت وطأة الظروف الصعبة تلك، وعلى الرغم من أن العديد من الشعراء المذكورين أصدر مجموعات شعرية عدة وصلت إلى الخمس وأكثر لدى بعضهم. ولعل هذا هو السبب الذي جعل مصطلح "شعراء الظل" لم يعد مناسباً لتوصيف هؤلاء الشعراء.

شعراء الظل إذن واحدة من التسميات العديدة التي أطلقت على جيل حائر ومحير، في صيرورته، وفي تصنيفه وفي تطوره وفي طبيعة الوقائع غير المعهودة التي رافقت تلك الصيرورة والتطور. لكنها في العموم تسمية تقترب قليلاً أو كثيراً من توصيف مقترح لبعض من سمات تلك المرحلة، ربما سيجد النقد في دراسة معمقة لهذه الثيمة في قصائد شعراء الثمانينات ما يعزز سعة الظل وقسوته اللذين حكما تجاربهم، والصوت الزاهد الذي (يعف عند كل مغنم) لصالح الروح ومراقبتها حتى وهي تصدأ أو تتآكل أو تنهار. العزلة مثلاً كانت واحدة من التمظهرات التي تحمل صفة المعادل الموضوعي لهذا الظل الساحق والسحيق في الآن ذاته.

ما ينبغي التنويه له هنا، أن السمة الظلية لتجارب شعراء الثمانينات، بدت وكأنها جزء من طبيعة " بدوية" رافقتهم في هجراتهم وهم ينتقلون من ظل الوطن المضغوط والضيق، إلى ظلال المنفى المتعددة والكثيفة حد تضييع الأفراد كلاً تحت ظله الخاص، أكثر من ذلك فهي أصبحت لدى البعض منهم عنواناً عريضاً لا يكاد يصل إلى ما يمكن أن نسميه: هوية التجربة.

وبين ثنائية ظلال الداخل وظلال الخارج يمكن رصد نماذج لا

تزال متصلة في شجرة ظلالها، وتمثل بدقة هذا الملمـح وتتمثلـه أيضاً، وهي نماذج وإن تكاد تتكرر في مجمل تجارب الـشعر في أكثر من زمان ومكان، لكنها هنا ترتبط بوقائعية محددة جعلـت منها ظلاً حقيقياً، مما يستدعي إعادة إضاء ا باسـتمرار، أمانـة لروح الشهادة الأدبية وتأكيداً لفكرة الهامش الذي لا يخلو مـن وجود أبطاله الذين يكاد المتـن الـشعري العـام يطـردهم أو ينساهم في مراحله اللاحقة.

إن تجربة مقارنة لشاعرين أو أكثر من هذا النمط تنطوي على أكثـر من صعوبة، لأ ا تجارب بقيت في الظل الذي تبنته خياراً لاحقاً على ما يبدو أولاً، ولأ ا ليست مشعة إعلامياً، وأيـضاً لأ ا ذه الإضاءة ربما تفقد غموض الظل وسحره، وقد يضعها في اختبار من نوع آخر بحيثُ لا تعود ظلاً كاملاً، لكنها في كل الأحوال إضاءةٌ بسيطةٌ وربما خافتة لا تبهر، فلا تـسطع تحتـها الحقيقة كاملة ولا تتفجع العزلة على ظلاله الهاربة دفعة واحدة!

عند رحيل الشاعر محمود البريكان في 2002/2/28 كتبت عنه في مجلة نسابا الالكترونية إشارة بعنوان " البدوي الـذي لم يرى وجهه أحد" مستعيـراً عنوان المقالة من عنـوان إحـدى قصائده، التي نشرت في مناسبة نادرة في مجلـة الأقـلام أوائـل التسعينات. وكان ذلك العنوان يمثل برأيي تلخيـصاً لشخـصية البـريكان التي غلفها نوع مركب من الغموض تماماً كالشبهات التي أحاطت بمقتله، وهو الذي تجاوز السبعين من العمر.

والبـريكان كان معادلاً طبيعياً للزهد الذي حاول عدد مـن شعراء "جيلنا" التدرع به كجرعة قوة أمـام موجـة إغـراءات

السلطة ورهبة معاند ا ومحاججتها.

والبـريكان في حياته التي لا تخص أحداً سواه وفي مقتله ذبحاً بيد أحد أقاربه أعلن بداية مبكرة لعهد التذابح المحلي "الأهلي" في العراق، وهو "البدوي الذي لم ير وجهه احد" لكنه أعلن وجهاً بشعاً للوطن. لم يسعفه عيشه في الظل ولا وقاه الظـلام الـذي أختاره طعنة في الصدر.

وهو ذا المعنى سيـرة مثيـرة بقدر غموضها. إنه من نمـط الشعراء الذي جعلوا من اختيارهم للمكوث في الظـل حـافزاً للآخرين على تسليط الضوء عليهم، إ ا هالة الغياب التي تجعـل من شاعر كالبـريكان شاعر العزلة بامتياز، عزلة ربما لم يحـدثنا تاريخ الأدب العربي على مدى عصوره عن شاعر جسدها شعراً ومارسها سلوكاً طيلة أكثر من نصف قرن، كما كان الحال مع البـريكان.

عزلة حاول شعراء عدة ومن أجيال مختلفة تعرفت علـيهم في بغداد أو في المنفى، استعار ا لزمن وجيـز لكنهم صـرعوا في مراحل سريعة أمام أضواء الإعلام والصحافة والمهرجانات!

بدت عزلته المضيئة من الداخل، تستهوي الكثيرين، من شعراء جيلنا كنموذج للعتمة الخلاقة، العتمة المانوية القديمة، مثلما تحيط قصائده المحدودة التي أفلتت بشيء من المصادفات على شيء من التوطؤات والمغالبة، بسحر لا يقل عن الحكايات المنسوجة عـن كيفية إفلات هذه القصائد من تلك العزلة المزدوجة! العزلة الـتي اقتربت من صوفية معاصرة وخاصة، تجنب ا وبعظمة الـروح

المودعة فيها، الانجرار لأمجاد خارجية زائفة، ولعل هذا ما يفسر التصاق البريكان وإعجابه بشعر طاغور الذي يحمل ذات الروح المتسامية.

كان البريكان رمزاً إيقونياً مركباً من ضباب العزلة ولمعان الظلال البعيدة، سعى نحوه العديد من الشعراء الذين رأوا في اختياره الانزواء عن الحياة الثقافية، تجسيداً لفعل لم يستطع عدد منهم أن يمارسه، فكأنما كانَ الذهاب إلى صومعة البريكان يتصف بنوعٍ من الاعتراف والاستتابة، وكان أيضاً رمزاً للهامشيين من مختلف الأجيال الشعرية العراقية خاصة "الجيل البدوي" وهو يرى تسابق "الأسماء الشعرية" تحت أضواء ونيران، لمدح الموت وتمجيد العنف، وحماسة المتحمسين للاحتطاب في نار العراقي الخائف، خلال الحرب العراقية الإيرانية في الثمانينات، بينما يمضي هو في صحراء عزلته منقحاً نص الغد وجغرافيا ما بعد الحرب.

أتذكر هنا أن الشاعر الراحل رياض إبراهيم، بذل جهداً استثنائياً طيلة سنوات وبرحلات مكوكية للبصرة مدينة الشاعرين، ليحصل منه على حوار يضيء فيه تجربة الظلام الثري.

لكن رياض نفسه كان قد رثى البريكان مبكراً، عندما عرف عزلته بالحياة خنقاً، ورأى موته خنقاً، أو طعناً بسكين أبدية تغرس في الطمأنينة:

(يا ربةَ الْموتِ شنقاً.

إنْ أغادر مشنقتي

في الليل
فسأعفى من الْحياة والْموتِ معاً.
مرير حضور هذا التوازي
ومهولٌ غيابه.
ياربةَ الْحياة خنقاً
كنت أنا النهر
مرآةً مستويةً
من الْمرمر الليـن
من عَرس في طمأنينتي
هذِهِ السكيـن الأبديةَ يا ترى[1])

لكن رياض إبراهيم الذي أنفق وقتاً وجهداً كبيـرين بيـن بغداد والبصرة، رحل مثل البـريكان بلا ديوان، وتولينـا نحـن وعائلته إصدار ديوانه " انتفاضة عصفور طيب" بعد رحيله.

ورحلَ البريكان فتصدى لإصدار ديوانه شاعر "ثمانيني[2]" يعـد

1 رياض إبراهيم (انتفاضة عصفور طيب) منشورات المنتدى الثقافي العراقي _ دار الوراق / دمشق 1998 طبعة أولى قصيدة "دوار الأراجيح" إلى محمـود البريكان.

2 أصدر الشاعر باسم المرعبي سبعيـن قصيدة من شعر البـريكان تحت عنوان "متاهة الفراشة" عن دار نيبور للنشر / السويد 2003.

من "الجيل البدوي " بعد وقت ليس بالطويل، وكأنه كانَ يعمل على ذلك الأمر كنوع من الوعد والنذر المقدس، فهل في الأمـر مصادفة؟ أم هو تعبيـر عن تماهٍ في التجربـة، وانحيـاز مختمـر للسيرة، وليس وليد اللحظة؟

ثلاثة شعراء آخرون من هذا الجيل أعرف ولعهـم بـالظلال الكثيفة للبـريكان، وأسفهم على عدم مجاراته في حلبة عزلتـه، أحدهم لم ينشر ديوانه الأول إلا بعد مرور 28 عاماً على نشره قصيدته الأولى وغيابه لربع قرن عن النشر 1 بينما هناك شاعران آخران هما: عبد العظيم فنجان وزعيم النصار لم يصدرا ديوانيهما الأوليـن حتى الآن، ربما تيمناً بعزلة ذلك (البدوي الذي لم يـر وجهه أحد)

فتحت ظلال هذه الذريعة الكبرى يلبثُ عبد العظيم فنجـان مختفياً داخلَ نفسه قبل أن يغدو "رشحة من خيال الـدخان" في برية:

(لبثت مختفياً داخلَ نفسي

ولأن الشاعر لَم يقدم ليْ خلاصه،

أخليت المكانَ

نضوت عني جِلباب بدِني ودخلْت.

نحو شيء، ربما هو الحل أو المعجزةُ،

---

1 ضياء الدين العلاق الذي صدرت مجموعته الشعرية الأولى عام 2006 . وفي فصل التطبيقات ثمة قراءة لتلك المجموعة.

رميت سنارة وعيي.
أحياناً كنت أخرج
لأنفض الغبار عن حصير سريرتي
أو
لأكنس ما وجدت
في باحةٍ أعماقي من رملٍ.
في كل مرةٍ، حين كنت أعود
أرمي حجراً إلى الفراغ
فاسمع، داخلَ نفسي، صوت ارتطامِهِ بالظلام...
هكذا، تحت حِمايةِ الْخيال، ابتكرت فطرةً أُخرى
وحفرت عميقاً
في رحلةٍ إلى الأمام..وإلى الخلف
خصبني خلالها أملٌ، كانَ يفر كلما واصلت حفْر نفَقي
حتى صرت رشحةً من خيال الدخان.[1])

وبينما يتخفى عبد العظيم في عزلة من "خيال الدخان" فـ إن زعيم النصار المولع بالتخفي والوجود في صميم الأخطار، كنوع من العزلة غير المرئية حتى وهي تجوس ا مار الآخرين في عبورهم

1 عبد العظيم فنجان قصيدة "متلفت لايصل" ـ جريدة المستقبل اللبنانيـ ة / ملحق نوافذ 4 كانون الثاني / يناير 2003.

عزلة الغبار، فيتخذ من الغبار درعاً لمواجهة تلك الأخطار:

(سنبلةُ غيابين لي ترقد سماءُ الهلع بالنجوم الضالة. الغـابرون من برقٍ دخلوا فداحةَ الحبر وهلعوا ملثمين تحت قبـابٍ ا ـرةٍ يسترسلون في الحديثِ عن حيواناتِ الوميضِ الـتي تـذكرهم والمهرجةِ الخرساءِ التي سقطت من الحبلِ وتشظت. هل بـت دلالة التفاحة الفلكية، يعصر صيفها بين قوسين؟ ربما تـستلقي. هل أسيء منجمها؟ هل ذاك رمزه في وصولها؟ آهٍ كـم زورقـاً أحرقه الحب؟ هل وصلتم إلى غبارنا أيها العابرون؟[1])

من هنا أصل إلى أن الظلال الكثيفة لم تكن كلها مصنوعةً، أو حصيلة معطيات خارجية، إلا أن جزءاً منها كان شغفاً كيانياً طبيعياً، وغيـر مفتعل لدى مجموعة من شعراء هذا الجيل، وهي تقريباً سمة لا تكاد تتوفر لدى الأجيال السابقة التي يكثر بينـها (أبناء الصمت) الذين يأنسون إلى أصوا م الداخلية بعد التوقف عن الكتابة، لكن هذا لا ينطبق على من يواصل الكتابة بعزلة ولا يتصل بالنشر كثيراً.

1 زعيم النصار قصيدة "الغبار في الوصول إليه" مجلة أسفار العدد المزدوج 11 و12.

الفصل الثاني

حاطبون في نار إبراهيم

النبي المقنع والبدوي المسلح

ابتدأ العقد الثمانيني في العراق، بمستهل مختلف، كسر نمطيـة مبتدآت العقود السالفة، كانت الحرب عتبة مفتوحة على هاوية لا يعرف قاعها إلا من وطئت قدماه ظلامها المفتوح.

وليست الهاوية هنا، سوى عنوان شامل تندرج في متنه الواسع بقية العناوين القديمة والتسميات التائهة.يقول ابن سلام الجمحي "وبالطائف شعر وليس بالكثيـر وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء نحو حـرب الأوس والخـزرج أو قـوم يغيـرون ويغار عليهم والذي قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم نائرة ولم يحاربوا."[1]

وفي الحرب العراقية – الإيرانية كان ثمة "إكثار" في الـشعر، حقاً، على أن هذه الكثرة لم تتمحور في اتجاه تـشكيل هويـة معلومة أو تؤسس للغة أخرى، بل ربما أسهمت في تشتيت مشهد الحرب في انشغالات وافتعالات لا تلامس صياغات الحدث ذاته ولا تكاد تقترب من لهبه الواضح.

بقيت الحرب، في أغلب (ما نـشر) مـن شـعر في عقـد الثمانينات، موضوعاً لكنها لم ترق إلى مستوى الحـافز، لقـد أضحت غرضاً منشوداً لا هاجساً مسكونة به الذات. فهي النار، والآخرون هم إما حطابون أو حطب، لكن الأفظع في الأمر كله أن الحطب هنا هو ليس ذلك الحطب الذي نعرفه في نار إبراهيم،

1 (طبقات فحول الشعراء) مصدر سابق

ولا نار القربان، إ ا النار التي تأكل آلاف القرابين، ولا تشبع.

هنا ينبغي التفريق بين شعر يرجع الشعار، ويسعى للوصـول إليه، وبين شعر ينكتب وهو شعار نفسه، يقترب من عنوان نفسه بإحداثياته هو.

ولعل " شعر الشعارات " الذي أوجد مجموعة تنهجه داخـل العقد الثمانيني، سيستمر بازدهاره لأنًّ "الفترة" ستستمر خـلال التسعينات، وكذلك الحروب التي يكثر فيها الشهداء، فيكتـب الشعراء عنهم:

غنى الشهيد مع الشهيدِ

الحرب ميلاد النشيدِ

وتزاوج الكلماتِ في فوضى الرماد

الحرب ما تلد الحياةَ من الجماد.

يا أيها البلد

تدعو فنتحد

فخذ العيونَ إلى الصراط

فأنت فينا الشاهد الأحد.[1]

---

1 إبراهيم زيدان (القمر والقتلة) دار الشؤون الثقافية العامـة 1998 قـصيدة "بعد الثامنة". وهذه ا موعة هي السادسة للشاعر بعد أربع مجموعات صدرت عن دار الشؤون الثقافية، وخامسة عن الإمانة العامة للثقافة والشباب أربيل.

لابد من الإشارة كذلك إلى أن ارتباط الشعر بالمنبر، والمهرجانات، جعلَ من (وظيفة) الشعر تسبق الشاعر إلى الوقوف على المنصة، فيما لا يتاح (للمستوى) حتى مكانٌ بين الجمهور! في وقت نجت فيه القصة والرواية، إلى حد ما، من أعباء (الوظيفة) واشتغل كاتبوها على تطوير مستواها التعبيري، لذلك كان (المنشور) من (أدب المعركة) على هويته التعبوية العامة، يشير بوضوح إلى "إنجازات سردية" وفي الوقت ذاته يؤشر (تراجعات) شعرية.

وإذا ما تجاوزنا (المنشور) من الشعر في الثمانينات، إلى المكتوب ولم يتح له أن ينشر في حينه، نجد الصورة مختلفة، إذ أن عدم وفائه (للوظيفة) كان سبباً في إقصائه عن صفحات الدوريات الثقافية والكتب، إلى جلسات المقاهي وطاولات الحانات ومجادلات الأرصفة، وقبل ذلك إلى خنادق القتال، ففي هذه الأمكنة (الخنادق خاصة) لم يكن الشاعر معنياً (بوظيفة) الشعر، ولا بخلق نموذج لبطل يتغنى به سواه، خاصة وهو كان (يؤدي) هذه (الوظيفة) شخصياً بدمه وذبوله وكآباته وكوابيسه.

وحين نستعيد تلك المناخات القاسية، فإننا نستعيد وجوهاً تمثل اليوم ملامح لرجال من عهود الأساطير الذين نجو من المحارق واستنقذوا أنفسهم من حطبها الكامن فيهم وليس في سواهم.

فقد كان نصيف الناصري يؤدي الخدمة العسكرية في فصيل خدمي في مبنى القيادة القطرية ولم يكن يتوانى أن يذكر في المقهى أنه يقوم يومياً بغسل سيارة "عزت الدوري" أمين سر المكتب العسكري في وقتها، بينما يواجه سخرية زملائه الجنود الذين

يرون الشاعر مجرد "غسال سيارات"! لكن هذا الحال المـريح لم يدم طويلاً إذ سرعان ما ينقل الناصري إلى جبهات القتـال في القاطع الشمالي متنقلاً بين مدن أربيل والـسليمانية الحدوديـة، وكنا نلتقي أحياناً في الأوقات التي يكون فيها لواءنا المدرع الثاني والخمسون، وهو اللواء المدرع الوحيد التابع للفيلق الأول الذي يخدم فيه الناصري أيضاً، متمركزاً في أماكن مجاورة لوحـدات عسكرية أخرى قريبة للقيام بمناورات وتدريبات ولإعادة التنظيم. حيث تدور أحاديث عن الشعر تحت فوهات مدافع الدبابات ـ ربما لإغلاقها أو الاحتجاج عليها ـ وعلى ناقلات الجنـود وفي سيارات الإيفا! متعرفاً على شلة أخرى من الأدبـاء والمهـتمين بالأدب أتذكر منهم عباس عودة وعبد الله من العمارة وحمـزة وحسام من البصرة، وضباطاً كانوا أصـدقاء لنـا في الوحـدة بأفكارهم اليسارية واهتمامهم بالأدب كالنقيب ليث كاظم من سامراء، والملازم حبيب كاظم من الناصرية، والملازم مجيد مـن كربلاء، والملازم أول رحيم حمود من العمارة، وكان جميع هؤلاء الضباط يؤدون الخدمة كضباط احتياط بعـد تخـرجهم مـن الجامعات المدنية ـ كلية الزراعة ـ على الأغلب.

وقد انعكست أهمية (الوظيفة) في الشعر، لتنسحب بظلالها إلى الجلسات النقدية والحلقات الدراسية الـتي ترافـق مهرجانـات الشعر، عادة، فجاءت المحاور النقدية تكريساً آخر (للوظائفيـة) ويمكننا التمثيلُ لذلك بمهرجان المربد الذي كان يعقـد سـنوياً خلال النصف الثاني من الحرب.

وبعبورنا من المكتوب، نحو ضفة أبعد، وتلمـسنا لـشفافية

المكبوت، نعثر على تضاريس خاصة، تحدد جغرافيا شعرية غيـر مأهولة، تتطلع إلى التدفق خارج المكان، وهو ما بدأت علاماتـه تؤشر طريقاً إلى النص الجديد.

معظم شعراء الثمانينات من "الجيل البـدوي" لم يـذهبوا إلى (الغرض الشعري) للحرب لأ م لم يكونوا بصددِ إثبات براءـة تعبيـرية، ولا بصدد إثبات ولاءات معينة، لكنـهم ذهبـوا إلى الحرب نفسها حطباً بشرياً حقيقياً لا حطابيـن في هيئة بـشر، وهم جرى تسليحهم لحرب لم يفهموا عقيد ا مثلما لم يفهمـوا سائر العقائد، ولذلك لم يكن في حسابا م أن يكتبوا قصيدة عن (الخنادق) والجبهات، والحياة فيهما، بل كانوا يذهبون إلى الحرب ولديهم اعتقاد بأنهم قربان يصلُ ولا ينتهي، طابور من ذاهـبين إلى تلك المحرقة، ولن يعودوا إلى الحياة التي كانت تحدث قريبـاً منهم، وهم غائبون عن أيامهم، ليس ثمة حلم بالعودة إلى الوراء، إلى طفولة مخدوعة بحكايات وهميـة عـن (أبطـال) يقـاتلون الجموع!.

وإذ خرج من شعراء الثمانينات، من خـرج، بـلا عـوق جسدي، فإنه سيحملُ معه عوقاً نفـسياً غامـضاً، وعينيـ ـن مفتوحتين على شريطٍ مستمر لأيام تدوي فيها المدافع، بذاكرة لا تكاد تأنس إلى واقعةٍ حتى تعدلَ عنـها إلى أخـرى، بحـواس مستنفرة، إلى الأبد، ومتأهبة في حرب لن تتوقف، وبإحساس لا تنسى كوابيسه بأن الأشجار الخضراء قد اقتربت كثيراً من النار، وثمة حاطبو ليل، يخلطون الكلام والبيان، فالشعور بأن الحـرب طويلة، يجعلك توقن أ ا لن تنتهي حتى تضيفك إلى قائمة القتلى،

عندها لا يعود يعنيك: سؤال متى تنتهي الحرب؟.

ولعل هذا الشعور، هو العوق الداخلي الذي تركته الحـرب، بسنوا ا الثماني، لدى الناجين منها:

(لِم منامي مليءٌ بدمِ القططِ الجريحةِ

ورمل النجوم العمي

ولِم علي أنْ أواجه الصباح

بيدٍ مضرجةٍ بدمِ الحلم؟[1])

ولكن الأكثر قسوة هو ما تتركه الحرب من موت عـضوي، يتسع تأثيـره ليغدو موتاً معنوياً لدى المرأة.

سهام جبار نموذج نادر للتعبيـر عن تجليات ذلك التأثيـر في الشعر العراقي مستجيبة للوجدان الاجتماعي في تصويره:

(يتشا ونَ

أو أنني لا أتغيـر

لَم يقُلْ أحد ما لَم يقُله أحد..

صم بكْم تنقُلُهم الْمركَبات إلى الْمركَباتِ

لَم أرهم يصلونْ.

1 باسم المرعبي (ثلاث مجموعات : صورة الأرض). مصدر سـابق قـصيدة "الحلم".

أعرف أسماءً كثيـرةً عن الحربِ
غشتني، ظننت أنني معها
لكن اسمي ساقطٌ في حليةِ القائمة
من عشيـرةِ الأحياء كلهم
أصر أنني كنت في "النجف" لكن من دون أذان
رحلت عنها أو ا
السيارةُ تنهب تلفتي
كلما أظن أنني وجدت أتعثـر بالفَقد
راحلونَ راحلون
كلهم يمتونَ إلي[1])

هذه (الوقائع) التي شكلت راهناً مخلخلاً ومهـدداً، امتـدت بتأثيرا ا إلى (النص) ذاته فيما كان الشاعر يتجه إلى البحـث في أكثر من منجم ويترقب اقتناص آفاق أخرى، وفي مـسار بحثـه هذا، يمكن رصد مشكلات فنية ونفسية ألقت بظلالها على النص المكتوب قبل الثمانينات.

ففي سياق التوظيف الشعري (لوقائع) التاريخ، وقع عدد من شعراء هذه المرحلة في فخ التاريخ نفسه، إذ صـهرت الوقـائع والرموز التاريخية لغتهم في لهيبها الحاد، دونَ أنْ تفـرز معـدناً

1 سهام جبار (الشاعرة) منشورات أسفار (5) ـ طبعة أولى ـ دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1995. قصيدة " يتشا ون".

جديداً ذا هوية أخرى.

لقد جنحت أشعار الهاربيـن من الواقع، بعيداً عن الـشعر. وحققت اختفاءها التام بإعادات معرفية وزخرفـات خارجيـة لأسماء يحتمي ا النص، ويستعين بتحققها التاريخي لتشريع نصه وقبوله، بينما بقيت تجربته الشخصية خارج هذا كله.

إن تجربة (النص المعرفي) والنـزوع إلى تأليف سيـرة النص، كانت إحدى المشكلات الفنية الموروثة عن القـصيدة الـستينية ولاحقتها السبعينية، وحتى قصيدة الرواد، وتمثلـت في الفهـم (الرؤيوي) أو (النبوي) للشعر، الذي تطرف في الدعوة إليه عدد من (أطفال الميتافيزيقيا) في كل جيل شعري في العراق.

فبينما كان البدوي مسلحاً وخائفاً، كان النبي مقنعاً وواثقاً!

ففكرة الشاعر (الساحر) و(الرائي) و(الأميـــر) و(الفـتى) و(البطل) أحدثت ـ بفعل التطرف في دفعها إلى متاهات بـلا حدود ـ مسافة شاسعة وانفصاماً واضحاً بين تجربـة كتابـة (سيـرة متخيلة) أو (منشودة) لا تفتقر إلى اسـتدعاء سيـــر معهودة، وبين الانتباه إلى التجربة الشخصية وتفصيلا ا الحيـة، دون الاهتمام بالمعيارية (البطولية) أو الاستئناس بإرث (النـبلاء) لتمثيل هذه السيـرة.

فمن (الملك العاشق) لسامي مهدي[1] و(الملك الكئيب) لزاهـر

---

1 تنسحب هذه ال عة النبوية في جيل الستينات على عموم المـشهد الـستيني ويمثل فاضل العزاي نموذجها الأوضح في الجانب الآخر من خلال " مخلوقـات

الجيزاني و(الملوك العزل) لسلام كاظم و(الحكيم) لدى كمال سبتي و(إسرافيل) و(خزائيل) وسواهما كثير لدى خزعل الماجدي، من هذه وغيرها تشكل مسار شعري دأب على انتهاجه عدد من الشعراء وأضحى بمثابة غرض شعري يرتاده الشعراء قبل أن يحدثَ في الثمانينات انعطاف مفاجئ في طبيعة هذا المسار، حيث استدار عدد من الشعراء الشباب منحازين إلى مسار حيا م الشخصية التي كانت تحدثُ ليس بعيداً عنهم، لكنها كانت،قبل ذلك، مهجورة، في نصوصهم!

لقد أسهمت الحرب التي دمرت الأشكالَ والمضامين القائمة، في تدمير وتحول بنى نفسية، تحولاً غير معهود انعكس بآثاره على قصيدة الثمانينات، وبدلاً عن الإنسان وصورته (الغائية)، تبدت أهميةُ الشيء وسطوته وتحكمه بمصير الإنسان، مما أدى إلى ا يار (الأنا) النبوية والسحرية وصورة "النبي المثالي" التي اجتهد في تشييدها السبعينيون على غرار الستينيين وعلى نَولهم. وتجلى خراب (أنا) غائبة (أنا) لم تحِن، يتجه إليها الإنشاد ولا يقف عندها ولا عليها، أنا مندوبة ومغلوبة، أنا مفقودة، ولعل هذا ما يفسر تراجع ضمير المتكلم في أبرز نصوص الثمانينات، وتقدم ضمير الغائب، أو الجماعة المحتشدة، إزاء أنا مضللّة وممزقة.

وحتى ذلك الترداد العالي للأنا (ضمير المتكلم) الذي تتصف

فاضل العزاوي الجميلة" دار الكلمة – 1969 و" تعاليم فاضل العزاوي إلى العالم" في ديوانه "الأسفار" منشورات اتحاد الأدباء العراقيين 1976 .

به بعض قصائدهم إلا إ ا كانت أشبه بصرخة إعلان عن ضياع تلك "الأنا" في أثيـرية قاسية وتبددها إزاء هول ما يجري.

لقد أصبحت صورة (الأميـر) تتدلى من "أنا" هي عبارة عن (أنا غصن يابس أو أنا نثار غصن ولم يعد بي ما يكـسر) كمـا يقول باسم المرعبي في تقديمه لقصيدة بعنوان "أميــر" قبـل أن يمضي إلى استعادة ذكرياته منكسراً بصيغة ضمير الغائب " هـو" الباحث عن نثار "أنا":

عندما كانَ أميـراً فارعاً

عندما كانَ يأً ساطعاً

....

كانَ ملاحاً

وكانَ البـر بحراً

والمدى زورقه الآمن

أعطى دفتـر الموجِ

لِمرسى مقلتيه

....

دارتِ الدنيا

فصار البحر مِلحاً

...

فانتهى نقطةَ ماءٍ

تتنادى زمر الرمل عليه..[1]

هذا الهرم الشعوري المبكر المعبر عنه من خلال تحول البحـر الذي كان يرتحل فيه الأميـر، إلى ملحٍ ورملٍ يمـلآن حياتـه. يفترق نوعياً عن تلك الصورة البهية المرسومة لأشعار كتبـت في "الفترة" ذاتها، لكنها كانت تنتمي في الواقع إلى بحـور ازدهـار مفتعل، لا إلى الصحراء الذي يصفها المرعبي كخلاصة لـدورة الدنيا.

هذه الصحراء والأملاح ستتحول لدى محمد تركي نصار إلى سؤال في تجربـة الموت:

ماذا لو

أغرقنا هذهِ الأشجار

في بحرٍ من الملح

ولو أغرقنا هذهِ الكلماتِ

في نـزرٍ من الملحِ

وماذا لو

جمعنا رمالَ المصادفَاتِ

1 باسم خضير المرعبي (العاطل عن الوردة) (الفائز بجـائزة يوسـف الخـال للشعر1988) رياض الريس للكتب والنشر ـ لندن طبعـة أولى 1988 ـ قصيدة "أميـر".

وانتظرنا أحداً

عند قارعةِ الطريق؟

سيأتي الجواب لا من التجربةِ فحسب بلْ ومن الانتظـار في كساد الفترة وأملاحها التي تغطي الأشجار والجذور:

القارعة ماتت أيضاً

لأن الـ أحد لم يأتِ

ماذا تبقى

للزائرين

الذين يسرقونَ الملح

أمام أنظارِ الجميع

ويقيمونَ بحاراً

لا تمت لنا بصلة...[1]

إلى ذلك، أيضاً، أوقفت الحرب مسيـرة الهروب الجماعي إلى التاريخي والمعرفي، الهروب المدفوع بانبهار كما أشرنا، وزرعـت ألغاماً عدة في أحشاء الراهن، لتذكرنا باستمرار أننا (الآن وهنا) فالحرب بما تحدثه من انهيار في الذاكرة لـصالـح الآن، تنـشطُ الحواس باتجاه الراهن وتكف عن انشغالها في المعهود.

---

1 محمد تركي النصار (السائر من الأيام) كتاب أسـفار 1 بغـداد، 1992. قصيدة " أملاح".

تجعل النظر يتجه إلى أمكنة أخرى والتعبيرات تنشئ مجازاً آخر، والسرد يغدو مركباً من جهات شتى:

(بكيت حين انتبهت إلى وجود نافذة ثالثة في البيت، تطل على مقبرة مسيجة بنخيلٍ ميتةٍ، بكيت حين انتبهت إلى وجودِ كرسي بثلاثِ أرجلٍ فوق السطح، فتذكرت أنني لم أغف على كرسي منذُ سنوات.

مفقودةٌ أعمارنا في الذهابِ إلى معسكراتِ العزلة ومزارع الانتظار، مفقودون في إعلانات منسية ينقلها هواء رث إلى اليابسة، وليس ثمة ما يصلح للحديث سوى التخلي عن وصاياي بإتلاف منديل أسود، وصورتين لي قبل أن أتكرر، ومرثيات لا تعني أحداً، لذا سأتحدثُ عن رغبةٍ بعمرِ سيدةٍ تعرض أسنانها للهواء، وتغازلُ نظارةَ الفَقيهِ الذي يتنازلُ عن الشارعِ القادم.[1])

في نصوص الثمانينات، إذن، نبرةٌ خائبةٌ وخاسرة، ملتبسةٌ بشحنات (فوبيا مرضية) وفيها كذلك تحقق من فناء النموذج الفردي المبشر به. وعنوانات المجموعات الشعرية لعدد منهم تشير إلى ذلك الفناء وتبدو كأنها تصب ستراتيجية عنونة نقدية ضد سابقاتها: "العاطل عن الوردة" "السائر من الأيام" " تنافسني على الصحراء" "المتأخر" "غير منصوص عليه" "وقائع مؤجلة" "هزائم" "المحذوف في عدم اتضاح العبارة" "طواويس الخراب" وسواها.

1 محمد مظلوم (غير منصوص عليه) مصدر سابق. قصيدة "الربيع حاضر في متحف النسيان".

على أن هذا لم يمنع من وجود شـعراء تزينيين لـصورة (البطل، والنبي والفتى والفارس) في الثمانينات وسابقيهم، فالذين كانوا يكتبون قصائدهم على بعد عشرات الكيلو مترات من جبهة الحرب وبعيداً عن النموذج الإنساني الحي، وأبعد عن الشعر بالتأكيد، لم يفهموا أن نموذج البطل القديم قد أضمحل، وإن البطل نفسه مزق صورته ومضى يبحث عن حياته خارج الإطار كله.

لقد كانت سلسلة (أدب المعركة) متحفاً تزيينياً زائفاً لتاريخ (البطل) أيام ضربات فأس في ليلٍ لحطابين فاشيين، لم تقترب من أبسط مكابدات الجندي على الجبهة، لكنها وثقت سِيراً نصية لبطولات وهمية لكتابها، فسطت مثل هذه الكتابات على تراث من الخوف الإنساني لتنسبه إلى نفسها بطولات دون كيشوتية في نصوص سرعان ما تجد محواً حقيقياً ينتظرها، محواً توثقه "أنوات" استشعرت فناءها داخل المعمعة.

فنياً، يمكننا تعقب الانعطاف الشعري الذي حدث في الثمانينات، بتسجيل الإبدالات والاقتراحات التي يفترض أنها شكلت أفق هذا الانعطاف.

والحديث هنا سيتعلق بتجربة (الموجة الجديدة) في الشعر العراقي، الموجة التي اخترقت ثمانينات الحرب والموت، واخترقت كذلك الخطوط الجيلية (نسبة إلى جيل) تلك الخطوط التي ختمت بختمها عقدين شعريين من تجربة الشعر العراقي بفعل ما كان فاعلاً من صراع أيديولوجي وتبعاته.

في الثمانينات كان جدل الحياة/ الموت يومياً، وكان كل يشتغل "أوقاتاً إضافية" ليحقق توازناً في إيقاع الوقائع، وقائع تشتعل هاربة من الماضي وكأنه إثم.

وفي أنفاق من التشفير والجفر والترميز والتقية، لمعت ثقافة الجسد ونشطت الحواس على صعيد الفعل، وهي تقرأ رسائل الموت وتصافح يومياً غياباً يسافر!.

لهذا، ستحتاج وثائق الثمانينات إلى مستويات قرائية (بعيدة المدى) تمسح ما تخلف في جبهات القتال والخنادق، من روائح ضالة، وأرواح مجسدة في الغياب، وما ازدحم على منصات الإعدام من ظلال مكهربة.

فحينما يمضي نصيف الناصري إلى استعادة رسالة مفترضة من جبهة القتال يوجهها إلى "جان دمو" قديس الصعاليك في العاصمة في "فترة" الحرب والقتل الجماعي، فإنه تزامن يتضمن الفكاهة المرة، خاصة عندما يوجه رسالته تلك، في وقت كان فيه

المداحون يوجهون رسائلهم إلى مكان آخر.

يقول الناصري:

(شاعر عمودي في بغداد

يتأبطُ ساعد امرأةٍ فارغةِ البال.

في شقة تتضوع بتعهراتٍ وعطورٍ يكتب قصائد للحرب.

شاعر عمودي محكوم بالأشغال الكلاسيكية في جيبهِ مسدس ومفاتيح، عزيزي جان لا تستمع إلى الأناشيد الحربيـةِ، ترقّـب عودتنا نحن الجنود الحزانى، سنعود مثقلين بأغانٍ حيةٍ ونحدثك عن الموتِ المجانيّ وقصفِ المدافعِ والطائراتِ، وغاراتِ الخنادقِ الغائبةِ، سنحكي لك عن مدنٍ وقرى ترفعها القذائف الثقيلةُ في الهواءِ، لا عن رماحٍ وسيوفٍ وخيولٍ لفظيةٍ تغيـر .

هل تريد هدايا من الجبهة؟ سنجلب لك أقلاماً ودفاتر مجلـدةً بشظايا قذائف لتكتب تاريخ ليالينا[1])

وحتى منتصف الثمانينات ظلت ثنائية الموت/ الحياة معزولـة عن بعضها بخطيـن متوازيـن في الشعر العربي، كمذهبيـن فنييـن، وخيارين تعبيريـن في الحداثة العربية، ففيما اشـتغل أدونيس على قصيدة (الموت) بإحالاتها ومرجعياتها (التـصوف، الأسطورة، والموروث الديني) انشغل سعدي يوسف في حقـول

1 نصيف الناصري (في ضوء السنبلة المعدة للقربان) منشورات بابـل المركـز الثقافي العربي السويسري، زيورخ - بغداد 2007. قصيدة "رسالة إلى جـان من الجبهة"، وهي مكتوبة في النصف الثاني من الثمانينات.

قصيدة (الحياة) حيث التأملُ والمرجع اليومي، والمشهدية العـابرة المضمرة على بلاغة الأشياء والتفاصيل.

هذا الانشطار في التيار الشعري ما بعد السياب والرواد أفرز قصيدتـين ظلتا تؤثران في الشعر العراقي حتى الثمانينات.

وبينما كان الشعر في لبنان وسورية يتجه اتجاهـاً تجريبيـاً في السبعينات، مستفيداً وممتداً مع تجارب شوقي أبي شقرا وانـسي الحاج في (قصيدة النثر) أو ملتصقاً بإنجازات الماغوط في التـهكم الملون بكآبات عدة، وجد الشعراء (الشباب) في العراق أنفسهم إزاء مقترحات شعرية عدة منجزة وتنفتح على احتمالات أخرى، كان حسين مردان محرضاً مهماً بجرأته وتجرؤه، وجماليات تجربته في خرق الحدود بين الأجناس لصالح كتابة حرة (الأزهار تورق في الصاعقة) نموذجاً، إلى تجربة (جماعة كركـوك) ومغـامرات شعرائها المبكرة في اختراق الصياغات والأشكال المتوارثـة، إلى فطنة الشاعر وانتباهه للتجربة الحياتية لدى سعدي يوسـف إلى الإيقاع المؤتلف في السرد، والقصائد المدورة لدى حسب الشيخ جعفر.

وحتى هذه المرحلة لابد من الاعتراف أن الشعر العربي بقي في مجمله ـ رغم انفتاح تجاربه على بعضها ـ خاضعاً لقانون تطور وتحول داخلي بحسب طبيعة التراث الشعري والبيئي لدى كل بلدٍ عربي.

وعلى أرضية هذا الافتراض فإن (قصيدةَ النثر) في العـراق أو حتى انعطافة (النص) في الثمانينات، لم يكتب أي منهما علـى

أساس أنه إعلان لقطيعة مع التصور الشعري السائد، لكنهما ـ بتقديري ـ انبثقتا كاحتمالات تالية لمشروع قصيدة التفعيلة.

ففي حيـن استمرت قصيدة التفعيلة في الاستفادة من المـتن المتحقق بإنجازات متراكمة، كان المقترح الشعري الأهـم ـ في الثمانينات ـ يتجه إلى خارج المتـن، منطلقاً منه، فيما ينـوع، قريباً منه، عدد من الشعراء على (قصيدة النثر) التي شـكلت أو دخلت ـ هي الأخرى ـ ضمن مدار المتـن الشعري.

النص الجديد بدأ من شعر (التفعيلة)، ومع شعراء (تفعيلـة) بالأساس وتجلت إرهاصاته الأولى عبـر التداخل الإيقـاعي، إذ ظهرت محاولات كثيـرة، شكلت سمة عامة، تشتغلُ على تداخل إيقاعي لبحور شعرية حتى وإنْ لم تكن مـن دائـرة عروضـية واحدة، وأعقبه أو رافقه، اجتماع المتفرقات، في تداخل الإيقاع واللا إيقاع في النص، تمثلت في محاولات عدة خرجت من الوزن إلى اللا وزن أو راوحت بينهما، مبـررة ذلك ببناء يستدعي هذا المزج، إلا أ ا في الواقع، كانت سعياً إلى عبـور محـافظ نحـو الانعتاق المبـرر من (الوزن)[1]

1 في كتاب (الموجة الجديدة) يلاحظ أن أغلب شعراء الـسبعينات وعـددهم حوالي 20 في هذا الكتاب، نشروا قصائد موزونة من دائرة عروضية واحدة، باستثناء كمال سبتي الذي اعتمد في قصيدته (مقاطع) تنتقل ـ دون تداخل ـ بين البحور الشعرية الستة عشر، وخزعل الماجدي، الذي نشر جزءاً من نـصه الطويل: (خزائيل) وفاروق يوسف الذي بدت قصيدته كأ ا مكتوبة على بحر الخبب، رغم أ ا غير تامة الوزن. بينما اعتمدت أكثر نصوص الثمانينات على

وسوى بنية الشكل التي تقوض إيقاعها في النص الجديد، لم يعد النص الثمانيني ينطلق من موضوع ولا يتجه إلى فكرة مقدسة، بل كانت الفكرة والموضوع يتشكلان مع النص، يأخذان شكل حيرته وسؤاله وحتى لا قوله!.

أيضاً لم يصمد البرزخ المفترض بين السرد والإيجاز، بوصفهما مقترحين إسلوبيين سارا معاً متوازيين قبل أن يلتقيا في رؤيا النص الجديد.

مع (الموجة الجديدة) ترسخ شعر (السيرة): سير الأشخاص، والأمكنة، والأشياء، وأتيح لمكنون اعترافي كبير أن يتفصد تحت شمس لغة تقول وتتخيل معاً. كذلك اتحدت (التجربة) بالتجريب، اتحدت أيضاً مرجعية الحياة بوصفها خبرة، بمرجعية الموت بوصفه تخيلاً، وتكهربت المسافة بين الكتابة والمحو، صار الاختزال والحذف معنى شاقاً وعميقاً، مثلما صار السرد والإسهاب محاولة لتصوير صمتٍ صائت بإشعاعه وشاخص دائماً.

يقول باسم المرعبي في ديوانه الأول العاطل عن الوردة:

لأيامي شكل نقود معدنية مر عليها القطار

أتأملُ ذكرى تتشبثُ بِها أهدابي

التداخل الإيقاعي أو الخروج الجزئي أو الكلي إلى الكتابة خارج الوزن، وهي نصوص: محمد تركي نصار، نصيف الناصري، علي عبد الأمير أحمد عبد الحسين واستناد حداد ومحمد مظلوم.

أتملى عشباً في خطى حصانٍ ينفق فوق السكةِ الحديد

والسكةُ الحديد تطارد الأفق وتعلق الطيور حتـى هواءٍ آخر وتشمت بالأحصنة الخضر..

....

هل نشكو الخريف للشجرةِ أو المدخنةَ للفضاء؟

يقولُ الطائر هلْ رأيتموني / فنقولُ: جناحك أخرس والسماءُ أبجدية تحجبها الغيوم.

تقولُ الأرض: هذا الإسفلت والسكك الحديد.

نقولُ: نعرف أنكِ تختنقيـن.

....

حتى الثالثةَ عشرةَ بقينا نلهو / كفَفنا بعدما فاجأنا الزغب فوق الشفةِ العليا وإطّلنا سوالفَنا لنحفظَها في صورٍ ركيكةٍ بـالأبيض والأسود.[1])

هذا السرد ليس إطناباً بلاغياً عابراً في مديح الماضـي لكنـه تداع طبيعي مكثف لذاكرة تستنفر وجودها وأرثها في مواجهـة لحظات الفناء.

ففي الحرب، كنا جنوداً، نعبر الأمكنة والسواتر ولا نمـوت، وطلاباً ننتظر الذهاب إلى "أرض المقـابر" كأننـا مـاكثون في الذكريات نبحث عن مكانٍ نموت فيه، وكل معركة تحـدث ـ

1 باسم خضير المرعبي، مصدر سابق قصيدة (السكك الحديد)

حتى البعيدة عنا ـ كانت تقربنا من المكان الموعود أكثر! والذين بقوا منا أحياء صاروا يبحثون في الشعر عن مكان لم يكن! لهذا لا ينبغي أن يقرأ شعر الثمانينات إلا مع رائحة النوم في الخنـادق وطعم الغبار في الحلق وآثار سرفات الدبابات ودحرجتها القاسية في ليل المنامات القلقة، وشتاء البنادق ولهذا قد لا يجد الشاعر ما يخاطبه أحياناً إلى المدن، المدن في مستقبلها بلا أحد!:

غداً

عندما يكف جنودكِ عن الحرب

ويلم قضاتكِ عباءا م

ستدركين ـ تماماً ـ

أن بقايا عظامك الباردة

لن تكفي لجلب السواح

وان المدنَ بلا أحد منا

لن تصبح أثرية[1]

ومع هذا فإن مراهنة أخرى تنطلق من مفردات يوميـة قـد تكون علامات أثرية للمدن بعد زوال الجنود حطبـاً أو مـدافن جماعية:

(ثمة ما يتبقى من الْموت، ربما شهوة ناقصة تفـشل في لّـمِ

1 جمال جاسم أمين (لا أحد بانتظار أحد) مكتبة المدى للاستنساخ بغـداد ـ باب المعظم ـ طبعة أولى 1999، قصيدة "مدن لا أثرية".

ضجة الذهب المسفوح، ربما الذِكْرياْت تثرثر فوق سيارة "الإيفا" حياتي كذلك تثرثر في نداءات غسيل الملابس، وحمام الأسواق، في مكالمات الهواتف العمومية ومقاهي الأقليات الصغيرة.)

[المحوَ بعد أن أكملَ التحقيق في هروبٍ ميتٍ، كان يقرأ في دفتر كتبوا فيه غيابي]

(أحمل في الأسواق جثة الميراث، وخلفي النادمون يفركـون عيو م، وسبع نساء نادمات يخضبن ألسنتهن من رمادي،

لهذا أجـل الميت هويته واستولى على صورة النسيان.)

أيتها الحَياْة يا أرملتي[1]

وفي حمى البحث عن الأشكال والتنظير للاخـتلاف ونفـير البيانات الشعرية والبيانات العسكرية، وجد شعراء الثمانينات أن الشعر هو أبرز ملامح المرحلة!

وإذا كان ثمة من سيأخذ على "النص الجديد" أنـه أضـاع "القصيدة" فهو كان قد استحق (الشعر) حقاً! ذلك أن القصيدة مهما اجتهد الشاعر في بنائها وزخرفتها تظل تذكّر بمـشتركات شتى مع قصائد أخرى.

هنا يكتسب سؤال سوزان برنار في كتا ا (قصيدة النثر مـن بودلير إلى أيامنا) مشروعية المحـاورة حينمـا تتـساءل: "مـا القصيدة"؟ وتجيب: "ينبغي أن نرد لها معناها الاشتقاقي كله على

1 محمد مظلوم مصدر سابق قصيدة "شاهد العهد المغلوب/ سيرة الغائب عـن حياته"

أ ا عمل مبني (كامل) إذ غالباً ما يحصل الخلطُ بيــن (القصيدة والشعر) كما أننا نسمي قصيدة كلَّ نتاجٍ نصادف فيه شعراً".[1]

المعيار هنا إذن، هو الشعر، معيار القصيدة ومعيار الجمــال، ولكن ما معيار الشعر؟ إنه معيار نفسه ولا قيمة خارجية تصنفه، وفي شعر الثمانينات اندفعت (الموجة الجديدة) من بحر الشعر، ولم تصل إلى الساحل، وإن وصلَ شيء منها، فلكي يرتد إلى عنفوان البحر ليشحن بروح جديدة وتندفع الموجة ثانية وهكذا.

(قصيدة النثر) بأنموذجها العربي المتحقق، لم يكتبــها أغلــب شعراء الثمانينات، نعم، ثمة من كتبها تمثيلاً وتقليــداً لقــصيدتي الماغوط وانسي الحاج، لكن هؤلاء لم يشكلوا الاتجاه الرئيــسي للثمانينات، و ذا المعنــى فقصيدة النثر التي أوجــزت ســوزان برنار خصائصها بــ (الحصر، والإيجاز، وشدة التأثير، والوحــدة العضوية) لا نستطيع أنْ نلامسها في النصوص الــلا ممركــزة، والمتداخلة التيارات النفسية، المكتوبة خارج مــساحات الورقــة والمشاكسة ذيانا ا وحتى لا قولها أحياناً.

على أن نص (الثمانينات) لم يكن بذاراً محرماً أو ابن ســفاح ـ وإن نظر له هكذا ـ لقد بدأوا من قلق السؤال، مــن قلــق الشكل الشعري، ولا بأس هنا أن نصوت فكرة الــسؤال عــن

---

1 سوزان برنار (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا) ترجمة د. زهير مجيد مغامس، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 1993 ص 147 كما تنقل الكاتبة في ص 150 عن ادغار آلن بو: "لا وجود لقصيدة طويلة، وما نعنيه بقصيدة طويلــة هو تناقض تام في المصطلحات".

الشكل الشعري بإيجاز هنا على أن نخصص له لاحقاً ما يستحقه من وقفة ومناقشة وجدل.

هل ثمة تعاقب شكلي أم تداخل شكلي؟ بمعنى هل يحل الشكل الشعري اللاحق محل السابق أم يجادله ويتطور معه؟.

هذا السؤال الواضح لم يجد جواباً بدرجة وضوحه، ذلك أن مفهوم (القطيعة) نفسه يعاني من تعدد الفهم! تعدد يراوح بين (الانقطاع) النهائي وإلقاء ما مضى إلى الهاوية! وبين (تقاطع) مستمر يديم الاختلاف مع الماضي ويعمقه، وهو ما يفترض ويستدعي استمرارية السابق، بوصفه (غَيْراً) يتم الاختلاف معه، وإلا فلا جدوى من لاحقٍ يتوهم الاختلاف مع سابق ثوى في الهاوية.

الفهم الثاني للقطيعة تبناه شعراء (الموجة الجديدة) ووجدوا في (النص المفتوح) مقترحاً كتابياً يقترب من الشمول (شمول الحياة، والميتافيزيقا) وبتداخل شكلي وصياغي (إيقاع/ لا إيقاع، سرد، إيجاز، تدوير/ قطع) وكذلك استقباله لمستويات عدة من التجربة (حياتية، وجودية، معرفية) واستفادته من إنجازات الأشكال الأدبية والنفسية الأخرى وإرضاء شهوة الشاعر في احتضان الزمن بتعدد ألوانِهِ، في لحظة بيضاء واحدة.

لاشك أن النص المفتوح قد استقر، نقدياً، في العديد من الكتابات الأوربية (الفرنسية خاصة) وقد كانت الثمانينات العربية أفقاً حيوياً لترجمات تتم بـ(النص) ككتابات رولان بارت، وتودروف، وباختين، وكذلك كتب (جامع النص)

لجيرار جينيت، و(النص المفتوح وعلم النص) لجوليا كريستيفا وسواها، ورغم أن جميع هذه الكتب تقريباً تعنى بالفن السردي، إلا أن درجة الاستجابة لطروحاتها والتفاعل مع أفكارها تجلت أكثر لدى الشعراء الذين كانوا أكثر استعداداً لتقبل التحريضات التطبيقية ومقاربتها من تراث شعري بعيد الغور، ومن هنا شكلت هذه الكتب تدعيماً لنزوع كتابي موجود أصلاً ولكنه مضى عميقاً في محاولة ترسيخ نموذجه الكتابي بنصوص ذات طبيعة مغامرة ومتجرئة على الشكل التقليدي، تسابق على إنجازها شعراء سبعينيون وثمانينيون، ابتداء من النصف الثاني لعقد الثمانينات.

(النص المفتوح) وإن كان – مفتوحاً – وقابلاً لدخولات شتى، فإنه ذو بناء متماسك من الداخل، وهو بهذا ربما يلتقي مع القصيدة، يقوم على تضييق الفجوات الدلالية حد انمحائها بين مفردة وأخرى، بل بين المفردة ودلالاتها الموروثة. هذا التضييق هو ما يمكن أن نسميه (فعل تشكيل المحو) إذ لا تقول المفردة كل شيء بنفسها، ولا حتى مع ما يليها من مفردة. إن "غير المكتوب" بينهما هو المنشود، وكلما تكثف هذا (اللا مكتوب) وتجوهر، كلما نجحنا في القول أكثر.

فالمكتوب موقوف، والمحذوف مرفوع ومستمر، كما أن الاحتمالات الأخرى للمكتوب، غير المتشخصة واللا متحققة في النص، سنجدها متعدية إلى جهاتٍ محذوفة (في) النص، لا بفعل الإقصاء، من الكاتب والكتابة نفسها، بل بفعل قصور في المتحقق من قوالب القول، لذلك فإن هذه الاحتمالات تزهد

بالاندراج في عادي القول، وتميلُ إلى اختيار لا قولها تعبيراً عن احتجاج مستتر وموقف من الانتهاك الذي يقع على الكتابة والحياة في الآن ذاته.

(ما صلةُ المكتوبِ بالمحذوف؟
ليس أكثر مِن:
وتنزلَ مِن القُوةِ والقَدرِ، ولا خلَلْ!

وهو لِهذا،
نِيابةً عنِ الغائبِ،
يعاقب الغائبين،
أو،
يزور اليوم الماضِي،
بالتالِي،
أو، في المساءِ،
الغِزلأن تفشلُ
في استعادةِ المعلومات.

أو،
وهذا غير مؤكدٍ،
فِي البِداية،

أنسى يدي على الطاولة،
فتزداد أيامُ الأسبوعِ يوماً،
وأحتج.
أو
"أنا المحذوف بالتكرارِ لكنهم راسخون في التقويس،
أسماؤهم مطري، وأعيادهم ندمي، والمزارع صـفقت لـي، خاسراً"[1]

1 محمد مظلوم مصدر سابق "قصيدة المحذوف قبل أن يتكرر" ص 36

البدوي هارباً من المصح..
ثقافة الرعب والجنون والموت.

تتأسس أية ثقافة في ظل ظروف ومناخات محـددة تمنحهـا توصيفاً معيناً بحيث لا يمكن قراءة واقع المرحلة التي أنتجت فيها بمعزل عن طبيعة تلك الظروف والمناخات وانعكاسا ا على مجمل تفصيلات الحياة، وفي عراق الثمانينات ثمة أجواء استثنائية لا يبدو أ ا تتشابه مع طبيعة الظروف التي عاشتها أوروبا خلال الحـرب العالمية الثانية على سبيل المثال، ولذلك ستبدو أية محاولة لإيجـاد تماثل بين الحالين هي من باب المثاقفة ليس إلا، ولـن تنفـع أي بحثٍ حقيقي، يحاولُ تشكيلَ صورةٍ تقريبية لما حدث، وبالتـالي فإن أيراد أي شهادة حول هذه النقطة بالذات ينبغي أن توثـق الأشياء بوصفها حدثاً أولاً وتقدم تحليلاً داخلياً لها، قد يقود إلى مقارنة ما، لا أنْ تتقصد مماثلتها أو مقارنتها بتحليلات لحـدث آخر في مكان مختلف.

فعلى سبيل المثال كانت مشاهد إعدام الهاربيـن من الخدمـة العسكرية سواء في جبهات القتال أو داخل المحافظات والعاصمة بغداد، جزءاً من آلية الإرهاب الذي لا حدود له، وهـي مـن إحدى صور الإرهاب الثقافي أيضاً، والتي تجعل مـن الـذهاب للحرب، والتقدم إلى تلك المحرقة كالبوذي، والموت فيها قرباناً أو حطباً ـ لا فرق ـ أرحم من الدخول في المشهدية الرهيبة هذه، وهو ما دفع ذوي العديد من الجنود الهاربين تحت وطـأة هـذه الآلية المُرعبة إلى تسليم أبنائهم الهاربين بأنفسهم لمفارز الإعدام

التي شكلتها السلطة، خشية من العقاب الذي سـيطال الجميـع بالتأكيد، أو إجبارهم على حضور حفلات الإعدام تلك، وربما حتى المشاركة فيه بلا أقنعةٍ تنكرية!

إ ا (الثقافة) التي تجعل من إقدام الأب على اغتيال أبنه الهارب من الخدمة العسكرية وهو في سرير نومه "بطولة" يستحق عليها "وسام شجاعة" من الدكتاتور وظاهرة تستحق البث التلفزيـوني وموضوعات الغلاف للمجلات والصحف لتكون نموذجاً لعلاقة الآباء بالأبناء.

ثمة مشهد آخر، في هذا السياق، يعرفه الكثيرون من سـكنة مدينة الثورة في العاصمة بغداد، إذ جاءت إحدى فرق الإعدام في صيف عام 1986 بشاب في العشرينات من عمـره وربطتـه، بحضور والده المسن، إلى عمود كهرباء في الشارع العام، وتحت رهبة ذعر مواجهة القتلة والموت ا اني تحرك الشاب في وثائقـه وبدأ الحبل المربوط به إلى عمود الكهرباء بالارتخاء بينما الشاب يستدير بجسمه جانباً وهو يصرخ، فما كان من رئـيس فرقـة الإعدام تلك، إلا الطلب من والد الضحية وتحت ديد السلاح بتثبيت ولده من جديدٍ ليواجه رصـاص بنـادقهم، ولا داعـي لتكملة بقية القصة المعروفة من منع إقامة العزاء واستحصال ثمـن الرصاصات التي أطلقت على الضحية.

كان الهروب من العسكرية تعبيـراً عن خوف أنساني طبيعي من الموت ورفضاً للاندراج في حرب لا معنى لها، بيد أن الخوف الأكبـر منه تمثل في ذهاب الجنود إلى الحرب مجبـرين، لكـن الخوف الأكبر من هذا وذاك، اضطرار الشاعر للتمتع بحياة زائفة

بالكتابة لصالح السلطة من أجل النجاة من المحرقة؟ شخـصياً لم أتاخر عن الالتحاق ولم أغب يوماً واحداً من العـسكرية لـيس لأنني كنت "بطلاً" بالتأكيد بل لأن كمية الخوف من الموت بيد السلطة، دفعتني للهروب إلى موت ممكنٍ من موت أكيد!

وكان عدد كبيـر من مثقفي الثمانينات شـعراء وفنـانين وقصاصين، ومن سائر شريحة النخبة، يجدون في الجنون حلاً أمثل أمام هذا المشهد المرعب، وكان هذا الجنون، في بعض الأحيان، يبدأ بنوع من الانتحال والاستعارة، للتخلص من أعباء العقـل، واختيار الطريق الأسهل للهروب من الواقع، لكنه سـرعان مـا يتحول إلى اختلال نفسي وذهاني فعلي، حتى يمتنع معه التعـرف على حقيقية صاحبه وضياع المسافة المفترضة بين العقل والجنون. سنتذكر هنا العديد من النماذج، بينهم من وصل إلى الـشاطئ لكنه مازال مبتلاً بمياه الجنون ولوثة سمائه، ومنهم مـن لا يـزالُ يتخبط في الأعماق ويدور في المقاهي بذاكرة تقف حدودها عند منتصف الثمانينات، فصباح العزاوي وهادي السيد وجمال حافظ واعي، وحامد الموسوي وسندس عبد الرزاق، خاضوا تلك المياه ومنهم من ظل مستمراً في الخوض.

في هذا الواقع شاع في الثمانينات اهتمـام ملحـوظ بـنمط الكتابات التي تتخذ الجنون موضوعاً لها وحلاً اعتراضياً على مـا كان يجري فكان الاهتمام بترجمات كتب ميشيل فوكـو عـن الجنون والسلطة ـ خاصة تاريخ الجنون ـ وكذلك لاقى كتاب أناشيد مالدورور للوتريامون ـ إيزودور دوكاس ـ إقبالاً مـن شعراء الثمانينات إضافة إلى كتابات المتصوفة المقترنـة بالتقيـة

البلاغية والاغتراف من عالم اللا وعـي ـ وجـرى الاهتمـام بالشاعر النمساوي جورج تراكل المنتحر بجرعة مـضاعفة مـن الكوكايين احتجاجاً على مشاهد الحرب العالمية الأولى وهي بعد بأشهرها الأولى. والملاحظ أن كلاً من لوتريامون وتراكل رحلا وهما في منتصف العشرينات من عمريهما وهو عمر معظم شعراء الثمانينات وهم يقعون تحت وطأة الـشعور بالفنـاء العـضوي عندئذٍ.

وكان هذا كله مقترناً بتجارب عملية عاشها عدد من أدبـاء تلك "الفترة" الذين كانوا في إقامات شبه دورية في المـصحات. أذكر هنا على سبيل المثال تجارب كل مـن القاصـين حامـد الموسوي وحميد المختار والناقد خضيـر ميري، ومن المصادفات أنني زرت القاص حامد الموسوي في مستشفى "الشماعية" صيف عام 1987 وكان معي القاص حميد المختار والـشاعر زعـيم النصار. وفي الطريق وعندما كنا نجتاز البوابة الرئيسية داخلين إلى المصح ومتجهين نحو الردهات وغرف النـزلاء، مر بنـا أحـد المجانيـن وقد خلع "دشداشته" ووضعها على كتفه كمنـشفة، وكانَ يمشي عارياً تماماً ومتبختراً ودخان سيجارته يتقدم أمامه بكثافة، فعلق زعيم: إنه "آدم" قد خرج للتو إلى العالم، واستدرك المختار: بل هو كلكامش يعود خائباً، قلت لهما مازحـاً: مـا أخشاه أنه ما إن يأتي العام القادم حتى يكون أحدنا على الأقـل إلى جانب هذا الصديق، إذا ما استمر الحال هكـذا. ولم يمـض العام حتى كنت أزور حميد المختار في المستشفى نفسه.

إضافة إلى القتل المجاني والجنون، كانت هناك ظواهر أخرى تمثلت في انتحارات عايشناها واقعاً، وكانت قبل ذلك حكراً على الشخصيات الأدبية، وأبطال دويستوفسكي، وكتابات الوجوديين عن جوهر خيار الانتحار كمشكلة وجودية. وأغلب حالات الانتحار التي عايشتها شخصياً كانت لجنود في معسكرات انتظار الموت، ففي (كتيبة تعويض الدروع) التي تعني " ثكنة أحياء لتعويض الموتى والحلول معهم في طواقم الدبابات، أو نقطة انتظار لسوق المزيد من طواقم الدبابات التي تفقدها التشكيلات العسكرية عندما تحتدم المعارك على الجبهات وتزداد الخسائر البشرية، في هذه "الكتيبة" حدثت حالات انتحار عدة بين الجنود الذين كانت أسماؤهم تقترب من الدور للسوق لجبهات القتال، على لائحة غالباً ما تتحكم بها عواملُ الصدفة حيث يجري سوق جندي مكان آخر تبعاً لظروف وتوقيت وجوده في المعسكر أو قدرته على التأخر في اللائحة، وإلا فليس أمامه سوى الانتحار في المعسكر أو الذهاب للموت على الجبهة، ومن بين تلك الحالات انتحار الجندي "خليفة توفيق" وكان شاباً من محافظة ديالى في الخامسة والعشرين من العمر، يشكو من كآبة نفسية وكنت شديد القرب منه خلال فترة المعسكر، لأنني رأيت فيه روحاً ملائكية غريبة في مثل هذه الأجواء، قبل أن ينتحر في إحدى نوبات الحراسة إذ ذهبت لاستبداله في النوبة لكنني سمعت في الطريق صوت إطلاق نار وهرعنا أنا وعدد من الجنود القريبين فوجدناه متمدداً إلى جانب البندقية و ـر صغير من الدم يجري على طول جسده من الشمال إلى الجنوب!

نموذج "خليفة توفيق" الذي لم يلتزم مسؤولو المعسكر بتحذيرات التقارير الطبية التي كان يحملها وتشير إلى خطورة حمله السلاح، الذي لم يصوبه إلا إلى رأسه، كانَ واحداً من بين حالات عدة، لانتحارات أخرى وكان من بينها حالات يمكن أن نسميها (انتحاراً ناقصاً) حيث يعمد الجندي إلى بتر أحد أطرافه أو عدد من أصابعه كي لا يتم استخدامه في الحرب! بمعنى أن يغدو شوكاً خفيفاً في وقت أصبح فيه لهب النار يحرق الطائر في السماء فيجذبه إلى النار حطباً إضافياً كما تحدثت الأساطير وهي تصف استعار نار إبراهيم.

هنا لا بد من ذكر حالات الموت الأخرى التي قامت خلالها السلطة بإعدام عدد من الأدباء نتذكر هنا إعدام القاص حاكم محمد حسين بسبب هروبه من الخدمة العسكرية والروائي حسن مطلك لا اسمه هو والروائي محمود جنداري بالتدبير لمحاولة انقلابية، كما ظل مصير العديد من الأدباء مجهولاً حتى الآن.. ففي صيف عام 1982 اعتقل الشاعر جبار صخي من مقهى حسن عجمي وأذكر إنني ظللت خائفاً لفترة طويلة خاصة وإنني كنت قد أعرته كتاباً هو ديوان العباس بن الأحنف وفيه صور فوتوغرافية تجمعنا معاً وكان هذا كافياً بحسب تقاليد السلطة أن يعني صلة تنظيمية أو أي نوع من الصلات التي تستدعي اعتقال الأصدقاء.

إصغاء مشترك في ظلام قاتل.

تحت تأثيـرات هذه الوقائع، وفي طور تحـول الرعـب إلى جنون، وصيرورة الجنون إلى انتحار، وقتل غامض في أمكنة عدة، ولدت تجربة كتابية مشتركة بيني وبين الـشاعر محمـد تركـي النصار، وهي قصيدة "إصغاء مشترك".

وعلى صعيد التجربة الشخصية المشتركة ولدت هذه القصيدة في ظروف ذات تعقيدات نفسية خاصة لنا كلينا أنا ومحمد تركي النصار. إذ كان موعد السوق للخدمة العسكرية يقترب يوماً بعد يوم. وقد يكون من اللافت أننا بعد أن أنجزنا النص خلال بضعة أشهر ذهبنا في اليوم نفسه وبتاريخ واحد إلى مركـز الـسوق العسكري ليجري من هناك سوقنا إلى الجيش في يوم واحد ربمـا كنوع من إكمال النص المشترك بممارسة تفاعلية إضافية كانـت أحد الحوافز لكتابة النص.

كانت الحرب العراقية الإيرانية في عامها ما قبل الأخيـر – طبعنا نحن لم نكن نعرف ذلك في حينها – الموت كان يـسكن جبهة الحرب التي تمتد لأكثر من ألف كيلومتر من الـشمال إلى الجنوب. في ذلك الوقت بالتحديد دخل صديقنا المشترك القاص الراحل: حامد الموسوي إلى "المصح" وهو مستشفى الأمـراض العقلية في الشماعية (هذا هو اسمه) وهو مستشفى أغلب نزلائـه من المجانين ذوي الجنون العضوي المطبق، وهناك ردهات أخرى للمرضى النفسيين والعصبيين. كان دخول "حامد الموسوي" إلى المستشفى وقرب دخولنا الحرب كمجندين، حيـث لا وسـيلة

للهروب من الطريق إلى جبهة القتال. هو الحافز الأهم لكتابة النص، بدأ النص من تعليقات ذات سخرية سوداء بدا محمد تركي يطلقها معلقاً على زيارتي لحامد الموسوي في المستشفى، بدأنا النص من لعبة تشبه لعبة الشطرنج التي تخيلنا أنها تسلية حامد في جنونه، وإنها لعبتنا مع الموت قبل التوجه إلى الحرب.

ولذلك بدأ النص ليس من نقطة بداية نصية تقليدية، وإنما من نقطة مخلخلة ومتشظية في أحاديث سابقة لولادة العبارات داخل النص.

(الميم قبلَ الميمِ لا ميم بينهما.. ومثلما للسنبلةِ التي أشعلَها صاحبي جنونها للخنزير كذلك، هذا إذا فترضنا أن ثمةَ تبايناً بينهما، أعني الجنونَ والخنزير من جهةٍ، والجنونَ والسنبلةَ من جهةٍ ثانية، بما يتيح لنا التنبؤ بمستقبلٍ لعلاجِ أورامِنا العاطفية. وكما تعلم فإن الجدار الذي من المُمكنِ أنْ يحجب السنبلةَ غير قادرٍ في كثيرٍ من الأحيانِ على حجبِ الفجرِ، وأعتقد أن هذا هو السبب الذي يدفع الخنزير للشك بالأوراقِ التي حدثتك عنها، وهذا أيضاً من العلاماتِ التي أكرهها كما تعرف، وإلا بماذا تفسر الحديثَ غيرَ المتزن عن الشطرنجِ و"حامد" الذي أُختلف على طريقةِ تهجمِهِ على العشبِ حتى أن بعضهم إدعى بأن الأعمى الذي صادفه في الطريقِ لم يكن يعرفني[1])

كان النص يعتمد التدفق الحر للجملة، إذ يبدأ أحدنا الجملة

---

[1] (إصغاء مشترك – عن قتل شخص ما ظلام كان يحكي) مجلة الطليعة الأدبية العدد المزدوج الخامس والسادس 1988

ويعبئها بشحنات من أسئلة وحيـرة وأخبار من عالم ما، فيـأتي الآخر ليحيل الأجواء إلى حديقة سوريالية لاستدعاء حشود من الحلول في منطقة بين الجنون والموت. وكان النص بمجمله يقـوم على تحرير المخيلة إلى الدرجة التي لا تتقيد فيه بالمنطق الاستعاري المألوف في البلاغة التعبيـرية، وكانـت التراكيـب تتعمـد الإطناب، وتتمرد على موارد الإيجاز، وتعدلُ عنها نحو تكثيـف المساحات والفـضاءات في العبـارة وفي لي انبـساط الجملـة والاستدارة معها، في لعبة تقود إلى خريطة ظِـلال وضـلال في الوقت نفسه.

ولم يكن " إصغاء مشترك" يخضع لأية معاييـر نوعية أدبيـة إجناسية، ولا يخضع كذلك للتنقيح أو التردد في إنجـاز العبـارة كما تضيء في لحظتها الشعورية الأولى، لا بمـا يناسـبها مـن تراكيب ومفردات.

هكذا يتم تحرير اللغة والمخيلة من سطوة العقل، كان "حامد" في المصح المكاني الكلاسيكي، لكن هذا النص كان عمراناً سريعاً لمصح مشتركٍ تطهيري لنا نحن الاثنين قبل التوجه إلى الحرب.

ألم تقم السوريالية أساساً على معالجة طبيـة بحتـة وتحليـل إيكلينيكي، قبل أن تتسرب إلى النصوص؟

ربما كان النص يقترب من الهلوسة في ظاهره التعبيـري نظراً لتدفقه غيـر المنضبط، ولعبارته التي تستطيل وأحياناً تدور وتبقى ناقصة الدلالة بينما تمضي إلى مساحات جديدة مـن التعبيـر

المضاف والمتداعي على انهدام ما سبقه، كأنما تلٌ من الرمل ينفلش ويتمدد، كلما تراكمت رماله.

كنا نكتب مقاطع النص في كل مكان تقريباً في المقهى في المطبعة، على الرصيف، عند موقف الباص، في الباص من ساحة الميدان إلى ساحة الأندلس، في حديقة اتحاد الأدباء. وكان وسام هاشم قريباً من تلك الأجواء وكنا نطلعه على ما أنجزناه من القصيدة، فقرر أن يمضي في اللعبة ولكن وحده هذه المرة، فكتب نصين أو أكثر في الأجواء عينها وفي التقنيات الفيوضية ذاتها، نشر أحدها في مجلة أسفار وهو النص الذي اعتبره الناقد فاضل ثامر محيراً واعتذر عن مقاربته نقدياً لأنه برأيه لا يمت إلى الشعر بصلة!

كانت تجربة " إصغاء مشترك" تجربة تحريضية واستفزازية في الدرجة الرئيسية وقد أثارت كثيراً من التساؤل، بين الزملاء، لكنها لم تحض للأسف بتدقيق نقدي أو قراءة تضعها في سياق الأجواء القاسية التي ولدت فيها، والجرأة الكبيرة التي اتسم فيها النص من حيث الاحتجاج والسخرية والتمجيد النهلستي لخلاص من نوعٍ آخر.

وقد كان النص يتكونُ من ثلاثة أجزاء نشر الجزء الأول منه في مجلة الطليعة الأدبية في العدد المزدوج 5 و6، 1988 تحت عنوان (إصغاء مشترك – عن قتل شخص ما، ظلام كان يحكي) أما الجزء الثاني فنشر بعد خروجي من العراق، حيث كتبت إلى محمد متذكراً نسخة مصورة طلبها في ذلك الوقت الصديق محمود جلال الذي يبدو أنه ظل محتفظاً بها فأرسلها لي الناصار

حيث نشرت في العدد الثاني من مجلة "كراس" التي كانت تصدر في بيـروت وكنت أشرف على تحريرهـا إلى جانـب أحمـد سليمان وناظم مهنا وآخرين، تحت عنوان (إصغاء مـشترك ـ بينهما ثالثٌ حاد التورية):

(المتاههُ دائماً تولد بين لحظتين، وببساطةٍ يمكنـكِ تـسميتها "باللحظة الثالثة" التي اعتقد انك سترتئي تسميتها اللحظة الأخيرة ـ يعتمد هذا على درجة انحيازي أو انحيازك للمتاهة ـ ويبـدو لي أن ما يتساقطُ في الجانبِ الأخرِ من الأرضِ، هو الذي سـرق وولد التوتر وأنجب الثلاثةَ الذين تصر على أنهم إثنان....!

هما ماكران بحيث اصطحبا (حامد) للتفرجِ على ظلامِ اللعبةِ

ثم استدانَ أحدهما نظارةَ "حامد" وربطةَ عنقِهِ، بعد أنْ أقنعـه ببراءة اللعبة، ثم تحدى الظلام أنْ يحدد أيهما هو ..

وكانت المفارقةُ أنْ عادا بلا "حامد" أو لعله أحدهما، وصارا يبحثان عنه دونَ أنْ يعرفا من هو ومنذُ ذاـكَ الوقـتِ صـار أحدهما يقول: كانوا ثلاثة بينما قال الأخر: أنت تتحدثُ عـن أحدِنا بضمير الغائب)

أما الجزء الثالث الذي لم أكن قد أنجزتـه تبييـضه فأخـذه النصار بقصد أن يبيضه بعد أن قمت بتبيـيض القـسمين الأول والثاني، لكنه أخبرني أنه ضاع منه بعد أن أخذه إلى الناصـرية، وعاد هو ليدخلَ سجن الموصل بتهمةِ الهـروبِ مـن الخدمـة العسكرية.

الفصل الثالث
خريطة البدوي التائه..

مقاهي ومنتديات وأرصفة

المقاهي

في ما يشبه الطرفة المتداولة في العراق، منذ عقود عدة، يتناقل رواد المقاهي في بغداد قَولاً مأثوراً لأحدِ المستشرقين مِمن زاروها بدايات القرن الماضي، ملاحظته لمظهرين أساسيين رصدهما في المدينة، أولهما إنه رأى في بغداد ما بين كل مقهى ومقهى مقهى، والثاني أنه وجد في محيطها وداخلها من النخيل، ما يكفي تمره لأن يحيا عليه البغداديون حتى لو حوصروا لعشرات السنين، وعاشوا دونَ أي مورد غذائي آخر.. بساتين "الكاظم" على نهر دجلة، وبساتين "التاجي" وطرق النخيل المزروعة في الضواحي وفي كل بيتٍ تقريباً دليلٌ كافٍ لتأكيد مقولة ذلك المستشرق.

لكن العنصرين اللذين صارا ينافسان المقاهي والنخيل في العراق، خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين هما: القتلى والشعراء! أو في سياق البلاغة التقديسية للموت قتلاً: الشهداء والشعراء!

أما شاهد الطرفة أو المفارقة السوداء بالعودة لتلك المقولة المتداولة، فهي أن الحصار قد وقع بالفعل، بعد عشرات السنين من تلك الرواية التي لا مؤكد لصحتها سوى التداول الشفاهي في المقاهي، وصار أطفالُ العراق يأكلونَ الشوكولا المصنوعة من التمر، وكباره يحلون الشاي بدبس التمر! أما شبابه وصعاليك الشوارع القديمة، وندامى أبي نؤاس، فظلوا يواصلون السكر بعرق التمر، فيما يبدأ الشيوخ صباحهم بتناول بضع "فردات"

من التمر، مع الأمل بقوة وفتوة وخصوبة! وصارت نساؤه لا يجدن إلا النخيل ليماثلنه قوة وثباتاً رغم فلول الأحزان ورياحها القوية.

المقاهي، في الجانب المقابل، شملتها دورةُ الدائرة، فأصبح مجد أحدِها يختفي ليسطع مجد جارهِ كما لو إنها نشرةُ أضواء ليلية. وراح يكثر فيها جميعاً العاطلون والهاربون بالتعاقب من عواقب شتى!

غير أن للمقهى في بغداد نكهةً أخرى، فالشاعر على العموم، عاطلٌ على الأغلب، متسرب من الوظيفة، أو متخلف عن أداء الخدمة العسكرية، أو هارب من بيتِ الزوجية أو ابن ضال لجنوبٍ بعيدٍ وشمالٍ يحترق بحكايات الشتاء، وولد عاق لا يركن للدفء الأسري، لذلك فمن الطبيعي أن يغدو المقهى واحداً من ملاذاته وملذاته، لكنه ملاذٌ مؤقت يقود في الغالب إلى البارات التي تجاور الجسور على نهر دجلة.

كنا نحرف مقْطَعاً من شعرِ البياتي، ونجوب الشوارع من بابِ المعظم إلى الباب الشرقي، مرددين:

(ونحن من (مقهى إلى مقهى) ومِن بابٍ لباب!

نذوي كما تذوي الزنابق في التراب،

(شعراءَ) يا وطني نموت

وقطارنا أبداً يفوت

ذلك أن (المنفى) في قصيدة البياتي، الذي استبدلناه بمفردة

(المقهى) لم يكن بالنسبة لنا إلا لفظاً عاماً قد يصلح أن يستعاض عنه بالأمكنة التي تداولتنا آنذاك وأهمها: المقهى! أما الغرباء فهي قرينة المنفى المكاني لكن الشعراء رهينة المكان الذي يلخص منفى داخلياً طوعياً يجسد استغناء البدوي عن العمران الباذخ والنظم المؤسساتية بـ " الواحة" في الطريق الطويل، " والمقيل" بين ار الدراسة أو العمل، ودأب الليل في شؤون أخرى.

وعندما نستعيد المقهى اليوم، فإننا نستعيد غياباً شاسعاً، نستعيد بالحقيقية منفى قديماً، لكن من مكان آخر هذِهِ المرة: الأسماءُ والوجوه التِي رحلَ بعضها بسرعة بدت لنا مخيفة، حتى أضحى الموت في العراق بين الأدباء خلال العقد الأخير من القرن الماضي، وكأنه وباءٌ مستوطن بينهم بشكلٍ لافتٍ وفتاك! ذلك أن عدداً من الأدباء من أصدقاء المقهى رحلوا في عمرٍ مبكر نسبياً أو لنقلْ في متوسط أعمارهم.

في رواية "القلعة الخامسة" لفاضل العزاوي، يجلس البطل القادم من إحدى محافظات العراق، في مقهى ببغداد بانتظار أحد "القوادين" لكي يقتاده إلى بيت من بيوت اللذة في الشوارع الخلفية لساحة الميدان، لكنه يفاجأ خلال جلسة الانتظار تلك برجال الأمن، وهم يقتادونه إلى المعتقل بتهمة كونه سياسياً خطيراً! هذا التلخيص لطبيعة المقهى وروادِهِ يمثلُ جانباً إضافياً، للعالم اليومي الأبرز في العراق، إنه المحفلُ الذي يدخله الجميع بلا كلمة سر: القواد، والسياسي، ورجل الأمن، وأيضاً الأديب واللص، ورجل الدين، واللوطي، الأعمى والمبصر، المجانين والعقلاء، قارئ المقام المتغزل بالمذكر بأيروتيكية فاضحة،

وقارئ الأدعية في مقابر الكرخ أو الغزالي وموسى الكاظم، المحامي وضابط السراي القديم، المصارعون والمقامرون، المراهنون على الخيول في سباقات الريسز، ومربو الطيور، ومدمنو العرق والأركيلة والشاي المشبع بالهيل، أو بالترياق الممنوع، كل هؤلاء وسواهم يشكلون العالم القديم الذي يجسد فترة الاسترخاء الممزوج بالذعر التي عشناها في الوطن، استرخاء ما عاد موجوداً مع لهاث المنفى والعالم الجديد، رغم هامش الحرية فيه.

التمركُز الأبرز للمقاهي البغدادية يتمثل في شارع الرشيد أشهر وأطول شارع في بغداد، وهو الشارع الموازي لنهر دجلة من جانب الرصافة، ولعل ما يعزز القناعة بكون الأدباء في العراق هم أكثر الناس ارتياداً للمقاهي، أن شارع الرشيد بالذات، يسمى أيضاً شارع الصحافة، لكثرة مكاتب الصحف فيه خلال النصف الأول من القرن العشرين (خلال مرحلة جيل الأبطال) يوم كانت هناك صحافة في ملامح أولية لمجتمع مدني بغدادي، لكن "الرشيد" أحيل في طور الجيل "البدوي" إلى مجرد ممرات ظليلية في المسافة بين الصحراء والصحراء! فيما غدت مكاتب الصحف، إلى مجردٍ نوعٍ من الفولكلور، أو الأطلال الأدبية التي تستعاد بمرارة!

ورغم أن شارع الرشيد نفسه تأسس في العام 1916، إلا أن محل "كعك وحلويات السيد" الذي يقع في طرفه الشمالي، قد سبقه إلى الوجود بعشر سنوات بالتمام والكمال! كعك السيد اليافطة التي يلجأ إلى رفعها العراقيون عادة، عندما ينابزون أشقاء لهم في بلدانٍ مجاورة، في لحظات ممازحة لا تخلو من مرارة

بفعل شعور الاغتراب، مؤكدين لهم أن "كعك السيد" في شارع الرشيد هو أقدم من أعمار دولهم..!

عبارة: تأسس عام 1906، يقرأها كل من جلَسَ في مقهى حسن عجمي ونظر من الواجهة الزجاجية للجانب الآخر من شارع الرشيد.

مع كل حقبة سياسية وعهد حكومي، تتراجع المكانة الاعتبارية لمقهى لصالح آخر، ظل ذلك واضحاً من طبيعة الذكريات والأحداث التي تشكلها كل حقبة.. الأجيال الأدبية لها دورها أيضاً في إضفاء نكهة خاصة أخرى على هذا المقهى أو ذاك، أما الحروب فإنني شاهد ومن خلال تجربة شخصية أنها ساهمت في تقويض مكانة المقهى في حربين عشتهما في بغداد، الأولى: في حرب الخليج الأولى عندما اختفى(مقهى البرلمان) من الوجود نهائياً مع بدايات الحرب العراقية الإيرانية، والثانية بعد حرب الخليج الثانية عندما تقوضت مكانة مقهى حسن عجمي، وأضحى مجرد ذكرى مكان، يمر به العابرون ويقولون كانوا هنا، بعد أنْ فر اغلب شعراءِ جيل الثمانينات العراقي، أو جيل الحرب، أو جيل (مقهى حسن عجمي) كما صاروا يعرفون اليوم!

في كل من هذه المقاهي ذكرى ليست عابرةً لحدثٍ أدبي ما، صدور مجلات ثقافية كان لها اثر فعال في مسيرة الأدب العراقي، أو حادثة تعكس جانباً من الحياة الثقافية خلال أكثر قرن من الزمان. فهنا وجه الشاعر جميل صدقي الزهاوي صفعة كف مؤلمةً (أو راشدي عراقي ترس) إلى وجهِ غَرِيمِه، معروف

عبد الغني الرصافي، وفي المقهى الآخر تمت (المصالحة الميمونـة) بحضور وجهاء بغداد، والتقطت للجميع صورة تذكارية توثـق الحدث. وبعد رحيلهما ظل تمثالُ للرصافي منتـصباً في شـارع المقاهي الأدبية: شارع الرشيد.. بينما ترك الزهاوي اسمه علـى المقهى، وعلقت الصورة التذكارية في مكانٍ بارزٍ منه، لكن ذلك لم يكن كافياً لاستدراج الأجيال اللاحقة من الشعراء العـراقيين الباحثيـن عن مهربٍ مِن ظلال أسلافِهم!

في مقهى آخر صدرت مجلةُ الكلمة، وفي مقهى ياسين ولدت مجلة شعر 69 التي لم تتجاوز بضعةُ أعدادٍ لتتوقف بعدها في أول إعلان عن انشطار داخل الجيل الستيني وفيها ولد البيان الشعري لجيل الستينات.[1]

كان البياتي كما يحدثني يلجأ إلى مقهى آخر بعيدٍ نوعاً مـا عن المقاهي التي يجلس فيه السياب، كان يتفق مع أصدقائه على اللقاء بمقهى البـرازيلية الذي يتوسط شارع الرشيد، ربما لإضفاء مسحة خاصة من صراع الريادة مع السياب الذي عرف بأنه من رواد مقهى الزهاوي، أو هو من يقود الانتقال بعد الغـداء إلى مقهى البلدية.

مقهى البـرازيلية كان معقلاً إضافياً لكتلةٍ أخرى من جيـل الريادة، البيـاتي وجبـرا إبراهيم جبـرا وفؤاد التكرلي وحسين مردان وجواد سليم وسواهم.

---

1 سامي مهدي (الموجة الصاخبة - شعراء الستينات في العراق) وزارة الثقافة والأعلام - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1994.

وعلى طول الشارع من باب المعظم شمالاً إلى الباب الشرقي في الجنوب الشرقي، يمتد خط عدد من المقاهي، بعضها تحول إلى مطاعم للوجبات السريعة، ومحلات تجارية مختلفة، كمقهى البرلمان، وبعضها غاب نائياً عن الوجود، كمقاهي الأقليات التي أغلقت بعد رحيل روادها، خاصة مقاهي اليهود في شارع السموأل القريب. وبعضها كنا نمر به في الطريق لنتذكر أمجاده وأمجاد رواده الغاربين، دون أن نعرف أننا سوف نصبح ذكرى مماثلة ذات يوم.

وبينما بدأت الحروب تشتعل، فإن المقاهي بقيت تزاول يوميات روادها، ربما للتدليل على أن في الحياة بقية!

في الحرب الأولى رأينا أسراب الطائرات الإيرانية في أكبر طلعة لها فوق بغداد في اليوم الأول، وخلال السنوات الثماني التالية منها رأينا الصواريخ الإيرانية بعيدة المدى وهي تضرب البنك المركزي الكائن وسط شارع الرشيد، وتهز المقاهي وجلاسها على الجانبين، وفي الطريق ما بين كلية الآداب والشريعة، حيث كنا نتلاقى لنمضي نحو المقاهي معاً، سقط صاروخ على مستودعات قريبة تابعة لوزارة الدفاع في الباب المعظم، تناثر آجر البنايات القديمة بكل مكان في الشارع، وأصابت آجرة منها ذراع شاعرٍ عمودي، ورغم انه كان يساري التفكير إلا أنه كان يمشي منشغلاً بالتنظير وبحماسة قوية بأن قصيدة النثر وافد غربي تدميري! غطى غبار التدمير الوافد من الشرق وجوهنا ولوث طريقنا نحو شارع الرشيد، مررنا بمستشفى قريب لتضميد ذراع الشاعر المصابة بطابوقة قديمة

متناثرة من دمار المستودعات، ومضينا للمقهى ونحن ننكت عن ملابسنا الغبار وننظر لقصيدة النثـر من جديـد وسـط هـذا الخراب!

في الحرب الثانية، كان المشهد أكثـر عتمة، الناس ينـزحون إلى قراهم خارج العاصمة، والصعاليك وحدهم يقطعون شوارع بغداد، وهي مضاءة بنيـران المضادات الأرضية ولهب صـواريخ كروز السائرة ببطء قريباً من البنايات الشاهقة! وكان التدميـر الوافد أكثر تأثيراً هذه المرة ويأتي من جميع الجهـات تقريبـاً.. تدميـر شمل معالِم شتى: بناية وزارة الدفاع القديمة القريبة مـن شريط المقاهي، والجسور، ومحيط السراي، والأحيـاء القديمـة، بدالات الاتصالات الهاتفية مصافي ومحطات وقود ومباني حكومية لا تحصى.. مصطلح البنية التحتية للثقافة قـد يـوجز خريطـة التدميـر هذه المرة.

وفي الحروب، كذلك، تتقوض أماكن وترتفع أخرى، المقاهي أمكنةٌ لا تخرج عن هذه المعادلة بالتأكيد، ولكنها في كل الأحوال ظلت مكاناً للشعراء الهامشيين في كل جيـل أدبي.. عبـر عن ذلك جميع من رصد تجربة جيل الستينات مثلاً، فجميع الكتـب الموثقة لتجربة هذا الجيل عززت شهادات أصحا ا هذا الواقـع: عبد القادر الجنابي في كتابه (انفرادات الشعر العراقي الجديـد)، وفاضل العزاوي (في الروح الحية) وسامي مهـدي في (الموجـة الصاخبة) وصولاً إلى كتاب شاكر لعيبي عن جيـل الـسبعينات (الشاعر الغريب في المكان الغريب) كل هؤلاء أجمعوا علـى أن المقهى المكان الأول لاحتضان التجربة الجيلية وبلور ـا لكننـا

سرعانَ ما نرى أن انقطاعاً شاملاً شهدته هذه المقـاهي بمجـرد وصول الشاعر إلى مسؤولية معينة في المؤسسات الثقافية للسلطة، في وقت يمضي بقية الشعراء إلى المنافي أو الـسجون! لتحتـضن المقهى جيلاً آخر طازجاً وغيـر ملوثٍ بعقدةِ المكاتب الرسميـة والإذعان لتعليمات السلطة وهكذا.

ثَمةَ ميزة خاصة لمقاهي العراق، على الأقل تلك التي كانـت مكاناً لاجتماع المثقفين، ولا زالت حتى اليوم، ميـزة تتعلـق بطريقة الجلوس وطبيعته، فالمقاعد مكونة من عدد من "التخوت" (مقاعد جماعية) لا يسع الواحد منها أكثر من ثلاثة أشخاص، أو أربعة إذا كانت الجلسة حميمة، والجالسون أدباء شباباً لم تتضخم أجسامهم وتصبح كبيـرة بعد! وثمة من يقابلهم ربما بنفس العدد أو أقل حسب طبيعة العلاقة التي تربط شاغلي التخت، وأيضاً ثمة من يعطي ظهره للجالسين، حسب موقع التخت، هذه الخاصـية في طريقة الجلوس لم أعهدها بعد خروجي من العراق، في مقاهي دمشق أو بيـروت أو القاهرة، ولا حتى باريس والجزائر، الـتي تتكون من كراسي مفردة، تستدير حـول طاولـة في أغلـب الأحوال صغيـرة أو كبيـرة.كان القرب في طبيعة الجلوس حد الالتصاق أحياناً يمنح الجلساتِ والحوار نكهةً خاصةً، وفي الوقتِ ذاته يسمها بنوعٍ من الكتلوية، فالذين يجلسونَ علـى "تخـتٍ" واحدٍ، يقابلهم آخرون على "تختٍ" آخر، أو يدير لهم ظهورهم آخرون، وكان هذا الواقع واحداً من التعبيـرات عن طبيعة مـا يجري في المقهى من حوارات أو مناكفات أو صداقات! فـأن ترى ثلاثة أو أربعة شعراء من جيل واحد يجلسون على "تخـتٍ"

واحدٍ فذلك يعني أن من يأتي من رواد المقهى من الجيل اللاحـق أو السابق، سيختار تختاً آخر بانتظار مجايليه، وقد لا يختلف الأمر كثيراً إذا وجد أحداً من خارج جيله جالساً على "تخت" وحده!

يبدو لي أن رسم هذِهِ الإحداثيات، مهم، لا لتوصيف المشهد توصيفاً مجرداً، وإنما لأن هذه الإحـداثيات سـتنعكس طبيعـة "مزاجها الهندسي" على تحديد طبيعة الحوار الـدائر واتجاهاتـه وتجسد، كذلك، الأصولَ النفسية والبيئية الخلافية بين الأجيـال، ولعل الجميع من رواد مقاهي العراق آنذاك ولا أدري إنْ كـان قبله أيضاً سيتذكرون حوادثَ ووقائع تعزز هذه الفكرة. فالطاولة لم تكن مستديرةً على كل حال، وهو ما انعكس علـى طبيعـة الحوار الذي لم يخلُ يوماً من تشنج، وندية، سترثها أجيالٌ لاحقة تحت ذكرى هذه المشاهد. أكثر من ذلك كانت جهات مقهـى حسن عجمي مثلاً، خريطةً أخرى وهندسة تنطوي على تراتبيـة ما، حيث تمثل مواقع جلوس كل مجموعة من الشعراء، إذ عادة ما يبدأ القادمون الجدد جلسا م بالزوايا، قبل أن يتغلغلـوا وسـط المقهى تبعاً لحضورهم الشعري أو علاقا م بالشعراء البارزين!

كان أغلب شعراء عقد الثمانينات، لا يزال حـتى النـصف الأول من العقد الثمانيني في الدراسة الجامعية، وحدث أن دخل أغلبهم الجامعة في سنة واحـدة 1981 – 1982، قبـل أن يتوجهوا دفعة واحدة إلى معسكرات التدريب بعد تخرجهم مـن الجامعة تمهيداً لسوقهم إلى الوحـدات العـسكرية في مختلـف الصنوف ليشتركوا في جبهات القتال أو معسكرات الاحتيـاط خلال السنتيـن الأخيرتيـن من الحرب .

مقهى البرلمان..

وإذا كانت لكل مقهى في العراق حكايته الخاصة ودوره المفصلي المحدد في الحياة السياسية والثقافية في التاريخ الحديث، فإن جغرافيا المقاهي هي نوع من التاريخ المتحرك لسيرة الأجيال في تاريخ الدولة العراقية خلال قرن من الزمن. وحينما تنحسر الأمكنة يبقى التاريخ المتدثر خلف ركامٍ من الوقائع، في حاجة متزايدة لإضاءته وكشف تفاعلاته المضمرة باستمرار.

ذلك أن المقاهي حاضنة كبيرة للعديد من الحوارات الشفاهية وشاهد كبير يستعصي توثيق وقائعه بالكامل، لما عرفته من أحداثٍ متتالية ينسخ بعضها بعضاً، وما مر عليها من شخصيات نمطية معينة ونخب سياسية وثقافية.

ومقهى البرلمان الذي يقع في شارع الرشيد وتحديداً في منطقة الحيدرخانة، كانَ واحداً من تلك المقاهي التي شهدت وقائع سياسيةً وثقافيةً عديدة وكان رواده من ألمع أسماء النخبة العراقية خلال عقود عدة.

لكن مقهى البرلمان في ذاكرتي الشخصية وذاكرة بعض أبناء جيلي، يعود إلى سنوات تبدو قريبة قياساً على تاريخه الطويل وترتبط تلك الذكريات بالجانب الثقافي المحض، فبالنسبة لطلاب ما زالوا في طور الدراسة الثانوية يبدو هذا الأمر طبيعياً مع أن ثلاثة عقودٍ قد مرت على تلك الفترة.

في العام 1978 كانَ أولَ معرفتي بهذا المقهى عن طريق صديق الدراسة الثانوية في ثانوية بورسعيد بمدينة الثورة "نعمة

حسن" الذي كان يهتم بالأدب والشعر تحديداً وله تجارب مبكرة فيه، وكان يوم الجمعة هو الوقت الأنسب لذهابنا إلى هناك حيث يجتمع الأدباءُ في جلسات وزوايا خاصة لا تخلو من تقسيمات أيديولوجية في الغالب وجيلية - عمرية - في الأغلب.

كانت بداياتي الشعرية "عمودية" حيث لم أكن أرى ثمة نموذجاً شعرياً آخر قادراً على استيعاب قصائدي الغزلية الغنائية المبكرة آنذاك.

هناك تعرفت على أقدم أصدقاء جيل الثمانينات الشعري في العراق إضافة إلى شعراء نشروا قصائدهم خلال السبعينات (عدنان العيسى وجاسم التميمي) وجبار صخي الذي كان جاري قبل أن تفرقنا الظروف، ومحمد تركي النصار وناصر مؤنس ونصيف الناصري. ومن القصاصين زعيم الطائي وحميد المختار وشوقي كريم وسواهم، حيث بدأنا أول الحوارات عن الشعر وقرأنا لبعضنا محاولاتنا الأولى، خاصة محمد تركي النصار.

وهناك تعرفت أيضاً على القاص الراحل موسى كريدي بروحه المعهودة في التعامل مع كل شيء بأسلوب الروائي، أتذكر شروحاته المتأنية وهو يشير إلى بقعة سوداء على جدار المقهى المطلي بالأبيض اللامع، بقعة سوداء لمؤخرة رأس شاعر سكير رجيم، ذهب مع لعناته الشعرية والحياتية، وبقيت أبياته يلهج بها جيلنا لسنوات:

أنا الشريد فما للناس تذعر مِن

وجهي وتهرب مِن أقدامي الطرق

أنا الإلــه وندمانِي ملائــكةٌ

والحانةُ الكونُ والجلاس من خِلقُوا

كان عبد الأمير الحصيري يجوب الشوارع مخموراً، في النــهارات البغدادية، ويأتي إلى المقهى ليغفو قليلاً، يتكئ إلى الــوراء علــى الجدار الأبيض، بشعر رأسه الملوث بدخان البارات، وهكذا يترك بصمة نومه مطبوعةً على الحائط، أثراً لشاعرٍ شريدٍ كانً لا يجــد مكاناً للقيلولة، قبل أن يواصل الــصبوح بــالغبوق، ســوى في المقهى، ولأنه شريد وغبار الأماكن الرطبة والليالي الموحلة يشعثُ رأسه، فقد ترك سواداً باهتاً على طلاءِ الجدار الأبيض، كأنه بقيةٌ لبارود رصاصاتٍ من حرب قديمة. مات الحصيري ابن النجف، في بغداد كأي منفي، وحيداً في غرفة قريبة من المقهى!

لكن هذه الصحبة لم تدم طويلاً وأتذكر هنا في يوم صيفي من عام 1979 انتفض جميع الجالسيــن في المقهى لأصوات رصاصٍ كانت تنطلق من مسدسات شخصين بلباس مدني أنيق وقصات شعر لا توحي بأ م عسكريون لتطارد شخصاً كان يعدو بسرعة في وسط الشارع، سرعة بدت لي أسرع من رصاص المسدسات المتتابع، وكان قادماً من اتجاه ساحة الميدان قبــل أن ينعطــف بسرعته القصوى نحو شارع المتنبي.

شكلت لك المطاردة المسلحة غيــر المألوفة بالنسبة لنا سابقاً، ميلاداً لتاريخ من الرعب، حيث كانت المرة الأولى التي يرى فيها أغلبنا إطلاقاً حي للرصاص على بشر من لحم ودم! خاصــة وإن

التفسيـرات المتعلقة بتلك الحادثة لم تكن تتعلق بلص هارب أو قاتل مطلوب، وإنما بصاحب رأيٍ لا يناسب شبيبة الفكر المسلح.

كما شكلت تلك الحادثة، أيضاً، بداية لرعب جماعي عام لف البلاد بأكملها فيما بعد وبدأت سلسلة العنـف الـتي طالـت المعارضين يساريين وإسلاميين بعد ذلك.

كان حضور المثقفين اليساريين قوياً في مقهى البـرلمان، كما في مقاهٍ أخرى مقابل مثقفي السلطة، لكن هذا الحـضور بـدأ ينحسر تدريجياً، تحت وطأة الوشايات الماحقات التي تعرض لهـا العديد من رواده، والانكشاف الأمني للمعارضيـن بفعل هشم الغطاء الحزبي، وهجرة عدد آخر وخوف البقية مـن التعـرض للملاحقة بسبب علاقاتهم التي بدت مشبوهة بنظـر الأجهـزة الأمنية، وسرعان ما أغلق مقهى البـرلمان بأمرٍ مـن الـسلطة، وكان نشوب الحرب العراقية الإيرانية غطاءً مناسباً لإغلاقه ليتم بعد حيـن تحويل قسم منه إلى مطعمٍ فيما أصبح القسم الثـاني محلاً لبيع الأحذية! حتى أن أبرز نادل في المقهى وكان اسمه جعفر ـ المعروف بالجعبة الجلدية التي كان يربطها على وسطه ويـضع فيها ما يستحصله من الزبائن ثمناً لأقداح الـشاي الإضـافية ـ قامت أجهزة الأمن بتسفيـره مع بداية الحرب ضد إيران بذريعة تبعيته الإيرانية.

انفرطَ عقد الصحبة مبكراً إذن، وكانت هذه الصورة السريعة تلخيصاً للواقع الذي انتهت "مدته"، ليبدأ معه واقع آخر ـ هو واقع أيضاً على كل حال رغم أنه " فترة واقع " ينطوي علـى سريالية واضحة ـ

كان عالم المقهى بالنسبة لي ولبقية أبناء جيلي ارتياداً لنفـوس وأمزجة وخصائص بشر من نوع آخر، مما دعا بعضنا إلى التردد على مقاهي عدة في مدينة الثورة حيث كنا نسكن للتواصل مع بعض الأصدقاء والتعرف على آخرين يلتقـون معنـا في الهـم الشعري، حتى عاد صديقي القديم نفسه بعد حيـن ليخبـرني أن الأصدقاء عادوا للالتقاء في مقهى آخر قريب من البـرلمان هو مقهى حسن عجمي. كانت نار الحرب العراقيـة الإيرانيـة مشتعلةً وأصبح صوتها، بمدافعها في الجبهة، وطبولها - في الجبهة الداخلية كما كانت وسائل إعلام السلطة تسميه - يعلو ليغطي على أي صوت آخر وتحولت أصوات دعاتِها إلى سياط حقيقية لإرعاب المثقف العراقي، في ذلك الوقت كان "شعراء" الحـرب يجمعونَ الشوك بقفازاتٍ ليغذوا تلك النار، قبل أن يتحولوا إلى حطابيـن بفؤوسٍ ومناجلَ يقطعـونَ الأشـجار في رواسـب الأرواح وآفاق الجمال، في أسوأ "فترة" مر بها العراق في تاريخه الحديث.

يمكننا هنا أنْ نؤرخ لطورٍ آخر في علاقة المثقـف العراقـي بالمقهى، فإعادة اكتشاف مكان للقاء، يعد تعبيـراً عن هاجس مختلف يؤمن أفقاً لآخر للحوار، فتتعمق العلاقات العـابرة الـتي نشأت في المكان السابق، ويعاد اكتـشاف أصـدقاء آخـرين، وشعراء آخرين، وعداوات جديدة أيضاً.

الانتقال من مقهى البـرلمان المغلق، إلى مقهى حسن عجمي، سيكون هذا "الطور" الجديد، رغم ما يحمله رواد البـرلمان مـن ذكرى حزينة لأصدقاء كانوا هناك.

غيـر أن المقهى الجديد لم يكن جديداً، إلا بالنسبة لنا نحـن الشباب الذين كان البـرلمان أولَ مقهى ثقافي نعرفه، ففي كتابه عن بغداد في العشرينات يذكر عباس البغدادي أن مقهى حـسن عجمي هو أشهر مقاهي الرصافة ببغداد.. ويمتاز بنظافتِهِ الِتـي تعكس أناقة ونظافة صاحبه "حسن عجمي".

المقهى إذن قديم ويزخر بتاريخٍ خاص بيـن مقَاهِي بغـداد. لكنه بدا لنا تحت ضغطِ شعورنا بنوع من الفقدان الموروث بفعل إغلاق مقهى البـرلمان ـ مكاناً غريباً لا يمتلك سمات البرلمان - وبدا لنا موحشاً، وبدونا كالوافدين أو المطرودين الذين يدخلونَ مكاناً لا يعرفُهم، رأيناه محجوزاً للمتقاعدين وكبار السن الذين لا يهتمون بما تم بِهِ. ورأينا ِفي صورة (أبـو داوود) بـشوارِبِهِ المفتولة إلى الأعلى وسيكارته التي تكاد تكونُ الكلام الوحيد على شفتيه، توحي بالقَسوة التركية وعهود المماليك الغلاظ.

غيـر أن هذه الفكرة الواهمة سـرعان مـا تبـددت مـع اجتماعاتنا الأسبوعية في المقهى التي تحولت إلى أكثـر من مـرة في الأسبوع ثم أصبحت تقليداً يومياً. ومع الألفة الخاصـة الـتي طالعتنا ا الطيبة التي تسكن أبا داوود هذا الرجل الـذي يمثـل الأيقونة الثمانينية بحق، صرنا نرى فيه جـزءاً مـن خـصوصية المكان، ليصبح فيما بعد شخصيةً ذاتِ صورةٍ نمطيةٍ لها حضورها في أدب عقد "الثمانينات".

كان أبو داوود لا يهدأ، وهو يتنقل بين "تخـوت" المقهـى وسماور الماء الساخن وأباريق الشاي على موقد النـار، وينـدفع بكرشه المحاط "بوزرة" حمراء غامقة بخطوط ومربعات عريـضة،

وهو يفرغُ مللِه من تلبية الطلبات بِهـذا أو ذاك مـن الـشعراء الشبابِ مستعيداً صورة الأب.

وأذكر من بيـن مناقِبِهِ اللغوية الطريفة العالقة في ذهـني، أن الزبائن كانوا يكثرون من طلب "الشاي" لأكثر من مرة، خلال جلسا م الطويلة، وهو ما يسمونه الإضافي، لتمييزه عن كـأس الجلوس الذي يأتي للجالس عند جلوسه في المقهـى عـادة دون الحاجة للطلب، وكان أبو داوود يسمي هذا الإضـافي الـذي يزعجه كثيراً، لأن الزبائن لا ينقطعون عن طلبه ولا يتركون لـه لحظة لالتقاط نفس من سيكارته المنبثقة من فمه كجزء منه،كان يسميه "الضيافي" بحذف الهمزة ربما لصعوبة نطقهـا أو لعلـها خاصة بالمتعلمين وأبو داوود ليس منهم! وبما تعنيه مـن مغـزى مناقض، مما كان يشجع الزبـائن مـن المفلـسين الـشباب المدمنيـن للطعم الغريبِ في الشاي من يدِ "أبو داوود" علـى تبني هذا التأويل اللغوي والتخريج الاقتصادي الغريـب لطلـب أكثر من "استكان" شاي ودفع ثمن واحد فقط، على أسـاس أن الإضافي هو "ضيافي" حسب بلاغة "أبو داوود" ونسبته الكريمة.

ورغم أن مقهى الزهاوي الذي يقع قريباً من مقهى حـسن عجمي شهد بعض لقاءاتنا في تلك المرحلة إلا أن التوجـه نحـو الأخيـر الذي يتوسط البـرلمان والزهاوي، كان حاسماً من قبل جميع الأصدقاء تقريباً.

وأضافت لقاءاتنا مع رواد المقهى الأثيـرين نوعاً من الألفـة مع المكان خاصة الأديب الراحل المحامي محمود العبطة الذي يعد من أوائل الذين كتبوا عن السياب مما جعله يحظى باحترام خاص

من قبلنا لأننا نعد السياب بوصلتنا في الانحياز إلى توجه دون آخر آنذاك. والمرحوم القاص موسى كريدي الذي نظرنا إليه بتقـدير لدوره كرئيس تحرير لة الكلمة التي أطلقت عدداً من شـعراء عقد السبعينات قبل أن تتوقف، كانَ هناك أيضاً الجنرال المتقاعد ـ أبو صلاح ـ وهو يروي ذكرياته مع صديقه الزعيم الراحل عبد الكريم قاسم يتذمر مما وصلت لها البلاد بعد غياب الزعيم!

في ذلك الحيـن كانت الحرب بالعراقية الإيرانيـة، تـشب نيـرانها، في أماكن عدة وهي تتسع كأنما أصبح من الـصعب على أي أحد السيطرة على اتساعها، وبدأ معها حطـابو النـار يعملونَ بجهد ودأب على تغذيتها ا ة النار الأخـرى، عـبر التذكيـر بنيران "ا وس" في نـزوع عنصري لخطاب يتـدرع بالثقافة، ولكنه خِطاب "خلاق" لجحيم العراق في ذلك الوقت، من تصاعد النيـران وتحشدِ الحطابين، كان أغلبنـا في الـسنة الأخيـرة من الدراسة الإعدادية قبل الانتقال إلى الجامعـة وفي هذه "الفترة" تركز الحديث على تناقُل أخبار هِجـرة المـثقفين العراقيين الذين كانوا يتركون المكانَ إلى المنفى بفعل الملاحقـة والتضييق، كما بدأت الملامح المشوهة لما سمـي (أدب قادسـية صدام) تطغى على صفحات الصحف والـدوريات، وكانـت "أراجيز في المعركة" التي تسابق على كتابتها عدد كبيـر مـن الشعراء وأبرزهم شفيق الكمالي وعبد الرزاق عبد الواحد ومحمد جميل شلش وسواهم تثيـر سـخريتنا اليوميـة ومحـط تنـدر واستخفاف لما يمكن أن يؤول إليه الأدب العراقي، وفي الواقـع كان هذا الاستشعار المبكر من جانبنا ـ نحن الذي لم يكد أغلبنا

يبلغ العشرينات من عمره - دافعاً أساسياً سيقودنا لاحقاً إلى منهجة تفكير خاص ورؤيا متماسكة لقضية الثقافة العراقية عموماً ومفهوم الصراع الثقافي بين الأجيال والتيارات خصوصاً.

هنا بدأت أيضاً المحاولات الأولى لشعراء الثمانينات تشق طريقها بمكابدة شديدة نحو الظهور ورغم أن عدداً منهم بدأ النشر في عدد من الصحف محدودة كالمرفأ والحدباء والراصد - التي كانت تستهوي الطلبة كونها لم تندرج بعد في مجمل خطاب الإعلامي للسلطة ونشرت فيها شخصياً بعض قصائدي العمودية الأولى منذ العام 1978 - أقول رغم أن عدداً من شعراء الثمانينات كانوا قد نشروا في مثل هذه الصحف، إلا أن المقياس ظل بشكل أو بآخر في مدى الحضور الثقافي من خلال النشر في مجلة الطليعة الأدبية التي كانت الأبرز إلى جانب مجلة الثقافة التي يصدرها الدكتور صلاح خالص، بعد توقف مجلة الكلمة عن الصدور وكذلك مجلة الثقافة الجديدة.ومن الظواهر التي ارتبطت بهذا الحضور آنذاك ظاهرة الملفات الشعرية التي قامت مجلة الطليعة الأدبية بنشرها على شكل عدد من القصائد مع مقدمة تعريفية أو شهادة خاصة من الشعراء أنفسهم أو زملائهم. وقد ظهرت في هذا السياق أسماء عدد من الشعراء كجمال جمعة الذي قدم لقصائده عبد الزهرة زكي (العدد الثالث - آذار 1982) وعبد الحميد الصائح الذي قدم له القاص والروائي محسن الخفاجي (العدد الثامن - آب 1982) وسعد جاسم الذي قدم لملفه القاص حميد المختار وباسم المرعبي وشعراء آخرين، وكان وسام هاشم أول شاعر من شعراء الثمانينات

ظهر له ملف شعري في الطليعة الأدبية على ما أتذكر ولعل ذلك كان قبل أن تنتقل جلساتنا من مقهى البرلمان.

لكن هذه الملفات وكذلك القصائد المتفرقة لبعض الشعراء، لم تحظَ بأي اهتمام نقدي لانشغال تنظيرات وتطبيقات أغلب نقادنا آنذاك لما سمي أدب الحرب بدعم وتشجيع كبير من قبل المؤسسات الثقافية للسلطة خاصة وأن شعراء هذه الملفات كانوا مشغولين بأشياء أخرى بعيدة عن اهتمامات ما كان متوجهاً إليه الخطاب الإعلامي للسلطة وبمعنى أدق كانت على تضاد واضح مع طبيعة هذا الخطاب ومستواه وتوجهه بشكل عام. ناهيك عن الاهتمام المتزايد والمفاجئ بالشعر المكتوب باللهجة العامية الذي بدأ يتصدر المهرجانات والنشاطات الثقافية بشكل غريب بوصفه أكثر تعبيراً عن ذلك التوجه كما رأت وزارة الثقافة والدوائر المرتبطة ا وهي تقيم أمسيات حشدية تزج ا شعراء عموديين وعاميين يهتفون للحرب في لغة بدت متشا ة بغض النظر عن الشكل التعبيري الذي كانت تتبناه. وشاع في هذه "الفترة" مصطلح ساخر في ما بيننا هو مصطلح القصيدة "السمتية" كنوع من الدلالة على القصائد العمودية التي تتوجه، إلى تمجيد الحرب حتى بدت وكأ ا سلاح حربي يشبه الطائرات السمتية" المروحية/ العمودية" في الحرب!

كل مشاريع الثمانينيين التي كانت في الواقع مجرد أحلام، انطلقت من مقهى "حسن عجمي" الذي أصبح تعبيراً إيغورياً عن نمط من الشعراء الذين لا يتعاطون مع "أدب الحرب" بصورة عامة، وبعض من تلك الأحلام كانت تنتقل على نطاقٍ أضيق في

جلسات تقتصر على عدد من الشعراء في مقهى صغيـــر هـــو مقهى الآداب ويقع بين ساحة الميدان وباب المعظم. أو في "المعهد البـريطاني" وحدائق "سكرتارية الطلبة العرب" اللذين يقعان في الوزيرية قريباً من "أكاديمية الفنون الجميلة" حيث كان أغلـب شعراء الثمانينات يواصلون دراستهم فيها.

هناك كان كل أسم من شعراء الجيل تقريباً يخضع للتحليـل العميق من قبل زملائه بمخطوطاته قبل منـشوراته، وبـسلوكه ودرجة إخلاصه للشعر قبل نتاجه، مثلما كانَ كل الشعر العراقي تقريباً بمختلف أجياله وتياراته خاضعاً للتحليل والنقد والمـساءلة وقابلاً لخلق مسافات من القناعات بين شعراء الجيل الواحد.

كانت مقاهي الطريق واستراحا ا، مساحة أخرى تـستوعب حيزاً من هذه النقاشات الماراثونية الفائضة التي تمتد في نـوادي الكليات وحدائقها والشوارع والحانات، كان اليـوم الـشعري طويلاً وممتداً، أما الحرب التي صارت طويلة وطويلـة ونيرانهـا مشتعلة في كل مكان بتغذية ذاتية كأ ا النار الأزلية، رغـم أن جهد المناجل والفؤوس في غابات الوجدان يـستمر كأعمـال إضافية، ومع هذا كله فلم يعد للحرب هذا الحضور الفاعـلُ في اليوميات، ببساطة لأ ا أصبحت جزءاً مـن المـشهد الممـل، وتذكرها يعني تذكر الموت الذي ينتظر أحدنا، كنت على سبيل المثال أقرأ لافتةً عند أول الشارع عند عودتي إلى المنـزل، تنعى أحد المعارف أو أصدقاء المدرسة الثانوية فأنام علـى كـابوس ودموع، فأهرب صباح اليوم التالي، للحديث عن الشعر كنـوع من مقاومة هذا الموت، وقد أصادف في طريقي الصباحي موكباً

للعزاء، أو "زفة" تصاحبها الموسيقى والعويل معاً، كما اعتاد العراقيون عند تشييع ضحايا الحرب من العازبين، ليس احتفاء بشهادة مزعومة، لكنها عادة ما تكون نوعاً من العرس الرمزي الذي حرم من طقوسه القتيل وأهله، وهو ما وظفه شعراء السلطة وإعلامه في سياق آخر عندما، لفقوا فكرة الاحتفال وأسقطوها على هذا الحزن المضاعف. ولست أظن الصورة تختلف كثيراً لدى زملائي الذين كان بينهم من رأى لافتة مماثلة أو "زفة" شبيهة، في الوقت نفسه عند شارع منزله أو قريباً من القسم الداخلي الذي يسكنه.

كان آخر عهدي بالمقهى، مشهدين مرعبين حقاً، فما إن كادت حرب الخليج الثانية تنتهي مخلفة شروخاً كبيرة في النفوس وفي مظاهر العاصمة بغداد على حد سواء، حتى عمت البلاد الاضطرابات الأمنية، بما يشبه بوادر حربٍ أهلية فعلاً: متمردون ومنتفضون وثوار منهزمون، قادمون من شتى المحافظات التي ثارت ضد السلطة بما عرف باسم انتفاضة آذار، يحاولون أن يجدوا ملاذاً آمنا في بغداد الكبيرة، وعديدة المقاهي!

واحد من المشهدين الأخيرين رسمه آنذاك مسلحان شابان، دخلا المقهى ساعة نهار ربيعي، وهما يدفعان أمامهما شخصاً ضئيل الحجم ملثماً "بيشماغ أحمر" مغطياً عينيه بنظارة سوداء، جلسا فجأة عند "تخت" قريب من الباب، متظاهرين بعدم الاكتراث بالجالسين وهما يطلبان من الملثم التدقيق بما حوله من وجوه، والتعرف على المطلوبين دون أن يعرفوه! يتوقف الملثم عند "التخت" الذي كنا نجلس عليه أنا والشاعر زاهر الجيزاني

والفنان كفاح الحبيب، يهب المسلحان فجأة وبقفـزة واسـعة يصبحان أمامنا أيضاً ويدعوانه بإلحاح: دقق م جيداً، تعـرف عليهم.. هل أحدهم من بين المطلوبيـن!؟ يصغي الملثم للحظة ثم يهز رأسه إيماء بعدم وجود المطلوب بيننا، كنـا نلـم أنفاسـنا المتقطعة بصعوبة لنطلق زفرة النجاة، متسائلين ماذا لو أخطأ فأومأ إلى أحدنا؟ ماذا لو لم يعجبه شكل أحدنا، فقـال هـذا هـو المطلوب! ماكدنا نكمل هذه التساؤلات، حتى عاد الملـثم مـن جديد يقف أمام وجوهنا وكأنه أراد اللعب على ما بـدر مـن ذعرنا.. لحظة أخرى وغادر من جديد، فجأة انتفضنا من أماكننا نحن الثلاثة، وقررنا أن لا نعود للمقهى، هربنا بعيداً بعد ذلـك، كنت أولهم في رحلة الهروب الكبير، بعد المشهد المرعب الآخـر أو الأخير، مشهد يطول شرحه الآن، لكنه كان في المقهى أيضاً، هربت بعده بعيداً، وتبعني الجيزاني والحبيب، ثم تركاني إلى مـا وراء البحار والمحيطات في هروبٍ طويلٍ امتد ليشملَ شعباً كاملاً من العراقيين الهاربين.

الملتقيات

في سياق التجربة البدوية الهائمة خارج أسوار المؤسسة، كان ثمة أطوار وأحوال، احتك خلالها "البدوي"، جماعة على الأغلب أو زمراً محددة داخل للجماعة، بتلك الأسوار بريبة وتـوجس، وكأ ا ينتزع "غنيمة " أو يخلق فرصة "يحقق" ا "غلبـة" علـى خصم إعلاناً لصوته وصداه داخل تلك الأسوار وقريبـاً منـها، وليس في تلك الصحراء البعيدة، ولم يكن في أية لحظة من أطوار تماسه مع المؤسسات الثقافية يتخلص بشكلٍ ِنهائي عن إحساسه بعدم الانتماء لهذه المحافل وبغربته عنها، وكأنها لا تخـصه بـأي شكلٍ من الأشكال، ومع هذا لا يتوانى عن التعاطي معها لا على أساس إدامتها أو الاعتراف ا، وإنما على أساس إجبارها علـى الاعتراف به، دون أن يتخلى هو عن بدويته وحنينه الـدائم إلى صحرائه.

وفي أول أطوار هذا السياق "التغالبي" يعـد (ملتقـى الأدب العراقي الأول) الذي أقامه اتحاد الأدباء في العراق صـيف عـام 1984 أول نشاط ثقافي نوعي بعد خروج الأدباء الشيوعيين من العراق، حيث تأثرت نشاطات الاتحاد بفعل هذا الغيـاب ومـا أحدثته الحرب مع إيران مـن انـشغال بـأراجيز المعركـة في التلفزيونات والصحف اليومية.

جاء اقتراح هذا الملتقى بعد لقاء دعا لـه الـدكتور محـسن الموسوي، مع مجموعة من الأدباء اصطلح عليهم في ذلك الوقت "الأدباء الشباب" بعد أن بدأت تتردد في الأوساط الأدبية أسمـاء عدد من الأدباء الجدد، ويبدو أن تلك المحاولة كانت جهـداً في

سياق توجيهي أكبـر لرصد اتجاهات التوجه الجديد لدى هؤلاء الأدباء واستيعاب ما يمكن منهم، وقد تم هذا اللقـاء في المـبنى القديم لة آفاق عربية الذي يقع قريباً من جسر الصرافية ببغداد، وكان ذلك تحديداً بعد اعتقال الشاعر شفيق الكمالي رئيس تحرير ا لة بزمن قصيـر.

بدأت التحضيـرات لإقامة هذا الملتقى الذي عقد تحت لافتة "ملتقى الأدب العراقي" الأول بتياراته وأجياله كافة. وهنا كان لا بد من الإشارة إلى وجود جيل شعري جديد في العراق، وقـد تولى الشاعران خزعل الماجدي وسلام كـاظم بالتنـسيق مـع الموسوي، إعداد برنامج الملتقى الذي شهد أولى الخلافات حول أسماء "الجيل الجديد" الذي يمثل ما وصلت إليه سـلالة الـشعر العراقي، فقد تركزت الخلافات حول من يمثـل هـذا الجيـل، وتدخل بعض الشعراء الذين كانوا يرون أحقية لهم في المشاركة ذا الملتقى، تدخلوا لدى المتنفذين في المؤسسة الثقافية لإضـافة أسمائهم (خاصة إبراهيم زيدان ولهيب عبد الخـالق) مـا أثـار اعتراضنا نحن الذين نمثل ا موعة الأخرى) أنا وعبـد الحميـد الصائح ومحمد تركي النصار وباسم المـرعبي وسـعد جاسـم وصلاح حسن، ونصيف الناصري، وجرى تعديـل البرنـامج وإعادة طبعه من جديد ليتم فـصل ا مـوعتين في أمـسيتين متعاقبتين، ولتبدأ أولى بذور الشقاق في تعريف " هويـة الجيـل الثمانيني" تتضح وتبـرز للعيان، منذ تلك المناسبة التي كانـت أول ممارسة واضحة معبرة عن ذلك الشقاق.

حيث قرأ في الأسبوع ما قبل الأخير إبراهيم زيـدان وليـث

الصندوق وعمار عبد الخالق وعلي رحماني وقيس مجيد المولى ولهيب عبد الخالق.. فيما قرأ في الأسبوع التالي شعراء المجموعة الثانية (محمد مظلوم وعبد الحميد الصائح وباسم المرعبي ومحمد تركي النصار وسعد جاسم وصلاح حسن (واستبعد نصيف الناصري من الأمسية رغم أنه كان من بين الأسماء التي تحسب ضمن هذه المجموعة مثلما تم استبعاد عدنان الصائغ من المجموعة الأولى) إذا كان الأمر يتعلق بالشكل الشعري الذي يكتبه نصيف الناصري، وهو قصيدة النثر التي لا يجيد سواها، ولما كان بقية الشعراء لديهم تجربة في كتابة القصيدة الموزونة فقد استبعد نصيف وحده من تلك الأمسية.

كانت مفردات البرنامج تتضمن إضافة إلى القراءات الأدبية (شعراً وقصة) تطبيقات نقدية تعقبها، حيث جرى تسليم عدد من النصوص المنشورة للشاعر، وتلك التي يقرأها خلال الأمسية لأحد النقاد، وقد أوكلت للدكتور عبد الإله الصائغ مهمة نقد قصائد شعراء الأمسية الأخيرة، وكانت تلك تقريباً أولى المناسبات التي تتم فيها مواجهة قصائد هؤلاء الشباب مع النقد التطبيقي.

وبينما نشرت جميع المقالات النقدية التطبيقية الخاصة بالأمسيات، إلا أن مقالة الصائغ لم تنشر في الصحافة (الجمهورية والثورة تحديداً) حيث ظهرت بقية المقالات، إلا أن مقاطع منها أذيعت من الإذاعة ضمن برنامج ثقافي كان يعده الصائغ نفسه لإذاعة بغداد.

ويبدو أن لعدم نشر المقالة الخاصة بهذه المجموعة تبريراً خاصاً

لدى رؤساء تحرير الصحف المعنية، فبعد الأمسية بدا أن الشعراء الذين يهيمنون على المؤسسات الثقافية في العراق، مـصدومون إزاء الواقع الجديد الذي ما كانوا يعرفونه، وقد صرح حميد سعيد بعد الأمسية وخلال الجلسة الكحولية المعتادة التي تعقب الأمسية في حدائق اتحاد الأدباء، بدا حميد سعيد متذمراً من خلق هذا الجو الأدبي رغماً عنه، وعبـر عن هذا التذمر مـستنكراً بتـساؤل يكشف جانباً مما كان يجري من ملامح صراع مضمر متـسائلاً عن أثر الشعر الستيني " ويقصد "شعراء البعـث" تحديـداً أي "شعره وشعر سامي مهدي وعبد الأمير معلة" ومدى حـضوره في قصائد هؤلاء الشعراء الجدد، ولماذا لا نلمس تأثيـراً لتجاربنا فيهم؟ وكان ذلك التصريح ينطوي برأيي على حقيقة مؤكـدة حيث لم تستهو تجربة حميد سعيد بالذات أياً من شـعراء هـذه المجموعة.

كان ذلك النشاط أول إعلانٍ يمكن أن نرصده عـن وجـود جيل شعري جديد في العراق، لكنه كما هو واضح جيل منقسم منذ البداية إلى مجموعتين، تحملان معهما بذور الصراع أكثر من الخلاف، الأولى تحاول الاتكاء على توثيق علاقتـها بالمؤسـسة ورموزها، والثانية تنطلق في مغايرتها من اختلافهـا مـع هـذه المؤسسة ورموزها، وتبنيها للتجارب الشعرية العراقية المنفية إزاء ذلك. وهو صراع سيبدو غيـر متكافئ من الناحية الترويجيـة لكن ما يحسب للشعر أن تاريخَه غيـر قابل للتزوير ولن يبقى منه إلا الشعراءُ الشعراء.

إذ سرعان ما انسحبت، وبالتدريج، أسماء المجموعـة الأولى،

لكتابة ما يرضي السلطة ويتناغم مع خطا ا، ويمكن القول إ ـا هزمت في حوارات المقاهي اليومية التي كانت بمثابـة الطاولـة الجدلية الصعبة لتأكيد جوهر الحضور الثقافي. لتنتقل إلى الأنشطة الرسمية من خلال نوع من الوشايات والتوطؤات وتتحلق حـول مكاتب رؤساء التحرير ومديري الأقسام في الصحف وا لات، للتذرع في الانسحاب مما كان يجري في المقهى، من نقـدٍ فـني جدلي وراديكالي، لتجارب شعراء المؤسسة خاصة حميد سـعيد وسامي مهدي اللذين كان يرأسان تحريـر صـحيفتي الثـورة والجمهورية على التوالي.

منتدى الأدب الطلابي

في شتاء عام 1985 أخبرني المحامي نعمة حسن، وكـان في وقتها مسؤول المكتب الثقافي في فرع بغداد للجامعات والمعاهـد التابع لاتحاد الطلبة العراقيين ويواصل دراسته في كليـة القـانون بجامعة بغداد، وهو زميل الدراسة قي ثانوية بورسعيد في مدينـة الثورة، وله محاولات مبكرة لم تمض بعيداً في كتابـة القـصيدة الحديثة، وله أفكار متقدمة في هذا المجال لا تشبه طبيعة العـاملين في المجالات النقابية عادة، أخبـرني بأنه ينوي إقامـة مهرجـان شعري طلابي، يشترك فيه الشعراء الذين يواصلون الدراسـة في الجامعات والمعاهد العراقية في العاصمة بغداد، وهي جامعة بغداد بجميع كلياتها والجامعة المستنصرية بكلياتها الموجودة في بغـداد، والجامعة التكنولوجية، إضافة إلى جميع معاهد بغداد التابعة لاتحاد الطلبة.

وطلب مني مساعدته في هذا الموضـوع حيـث أعلـن في الجامعات عن المهرجان الذي سـيقام علـى قاعـة الجامعـة التكنولوجية، وبدأت القصائد تصله وهو بحاجة لي مـن أجـل اختيار النماذج الملائمة لقراءتها خلال المهرجان.

ولأن نعمة صديقي وابن مدينتي وزميل دراسـتي المتوسـطة وأعرفه جيداً، فقد اشترطت عليه شروطاً محددة من أجل إسداء هذه الخدمة له، وهي:

1 – أن لا يكون موعد إقامة المهرجان مـصادفاً لأي مـن المناسبات التي تقام فيها المهرجانات عادة كـ"أسبوع قادسـية

صدام" أو 17 تموز ذكرى انقلاب 1968، أو 7 نيسان ذكرى تأسيس حزب البعث.

2 – أن لا تكون القصائد المقروءة بالمهرجان متوجهة إلى مديح "صدام" أو تقريظ حزب البعث، أو تمجيد الحرب. وأن يترك لي كامل الحرية في تحديد هذا الأمر من خلال اختيار النصوص ذات التجربة التي لا تتجه اتجاهات نفعية وتوسلية.

قضيت أياماً، في مكتب فرع الجامعات الكائن قرب الجامعة المستنصرية، وأنا أقرأ مئات القصائد، بعد أن أقنعت نعمة بضرورة التكلم مع كليتي" كلية الشريعة" لتحويل غياباتي لهذه الأيام عن مقاعد الدراسة إلى إجازة "ثقافية" في قراءة الشعر. خاصة وأن غياباتي كانت واصلة إلى الحد الأقصى النهائي المسموح به منذ زمن.

في هذه "المئات" من القصائد، وجدت أصواتاً وقصائد لأكثر من عشرين شاعراً وشاعرة، تضاهي الكثير من الشعر "الشبابي" الذي كانت تنشره الصحف والمجلات العراقية، شعر أقلّ ما يقال فيه إنه يشي بتجارب "واعدة" تستحق أن تأخذَ مكانها الطبيعي في شعر "الشباب" كما كان يصطلح على الشعراء الجدد آنذاك.

بعد فرز القصائد التي كانت تحتوي – برأيي – على ما يجعلها تمثل أدباً يعكس نموذجاً للشعر الذي يكتبه الطلاب في الجامعات، كان لا بد أن نحصر نماذج للقراءة وسط هذا الكم من القصائد، كان الشعر الجيد أكبر من استيعاب المهرجان والأمسية، مهما

تضخم الأول ومهما اتسعت الثانية.

ولما كان عدد القصائد الجيدة كبيـراً، ووجود قصائد جديدة عديدة، قدمها أصحابها خلال صباح يـوم المهرجـان نفـسه، اضطررت أن اقرأها في إحدى الغـرف الجانبيـة في الجامعـة التكنولوجية وحتى قبل المهرجان بساعة.

أثناء توجهنا إلى قاعة المهرجان، فوجئت بمجيء عبد الـرزاق عبد الواحد إلى المهرجان، مما استفزني، وخشيت مـن توجـهِ المهرجان توجهاً آخر في اللحظة الأخيرة ليسقطَ كل ما خططت له من أبعاد المهرجان عن روح التعبئة العـسكرية، والأراجيـز الحماسية الكاذبة، بأن تجري دعوته إلى المنـبر في بداية المهرجان أو في نهايته لإلقاء مدائحه المعروفة، أو التي لا يعرف أحد غيرها لدى عبد الرزاق عبد الواحد.

أكدت لنعمة حسن إنني سوف أنسحب من المهرجـان، لأن أية قصيدة قد يقرأها عبد الرزاق عبد الواحد ستوجه المهرجـان توجهاً خارج ما اتفقنا عليه، أو ما اشترطته لإقامة المهرجـان، أكد لي نعمة: أن عبد الرزاق قد حضر بشكل شخصي، بنـاء على دعوة من " عدد من مريديه " بينهم عبد الـرزاق الربيعـي وفضل خلف جبـر، وأمل الجبوري، الذين كانوا يحيطون بـه بالفعل، وهم كانوا حريصيـن على وجوده ليسمع أشـعارهم، وإنه جاء مستمعاً لهم أو لغيـرهم، وبالتالي لا يمكن منع هـذا الأمر، لكن يمكنني أن أؤكد لك بأنه لن يفتتح المهرجان بقصائده ولن يختتمه، وهو ما حدث فعلاً.

ومن الطريف أن الدكتور محمد حسين آل ياسـين حـضر المهرجان وصار يدون ملاحظاته، وفي ـاية المهرجان سلمني نعمة جداول كتبها آل ياسين، تتضمن أسماء الشعراء ومعها درجـات مجدولة بخانات من قبيل الإلقاء، الشاعرية، النحـو.. إلخ. وقـد وضع لكل شاعر درجة معينة " من عشرة" في كل مـن تلـك الخانات.

طبعاً لم يكن هناك جوائز للمهرجان، ولا ترتيب ولا مفاضلة، كما قد يكون آل ياسين قد تصور، ووضع نفسه محكماً لمسابقة غيـر موجودة أصلاً، فأسوأ ما كان موجوداً هـو مـسابقات الشعر في الجامعات والكليات، وهو ما استطاع الجيل الـشعري الجديد تجاوزه منذ البداية باعتبارها عاراً، وليس مجداً، خاصة وإن قصائد المسابقات آنذاك هي قصائد حروب ومدح وتملق. قلـت لنعمة معلقاً: لعل ملاحظات آل ياسين تصلح أن يلقنها لطلابه في الجامعات، وليس لهؤلاء الشعراء الـذين أثبتـوا أن مـداركهم ومواهبهم شبت عن الثقافة التقليدية وانطلقت لآفاق أكثر حرية. رغم أ ـم كانوا طلاباً في الجامعات فعلاً.

ولما كان وقت المهرجان الذي أستمر لأكثـر مـن ثـلاث ساعات وبحضور مئات من الجمهور، الذين ظلـوا يـستمعون لقصائد الشعراء في انشداد غريب ودون ملل، لا يسمح باعتلاء جميع الشعراء منـبر الإلقاء الذي يعـني ولادة أولى للعديـدين منهم. لهذا فقد كان لا بد من تحية هذه "المواهب" التي لم يتح لها أن تقرأ في المهرجان رغم واعدية قصائدها، وأتذكر من بينـهم الشاعر "شعلان شريف" على الأقل بأمـسية تقـام في قاعـة

الاجتماعات في الفرع، وكانـت هنـاك قاعتـان نموذجيتـان مخصصتان لاجتماعات لا تعقد إلا مرة واحدة في السنة، وذلـك خلال المؤتمرات السنوية الرسمية.

تلقف نعمة فكرتي بحماسة لأنه كان يخطط لاستثمار نجـاح المهرجان في إثبات وجوده، وللحقيقة فهو كان أكثر العاملين في الفرع دأباً ونشاطاً.

وفعلاً دعونا الشعراء الذين لم يتح لهم القراءة في المهرجان إلى أمسية شعرية تقام في مكتب الفرع، ولما كان اغلـب هـؤلاء الشعراء من طلبة الجامعة المستنصرية المجاورة فقد كان الإقبـال لافتاً وكان هناك شعراء جدد يصحبون شعراء الأمسية، وهكذا تعددت الأمسية لتكون أماسي ومن هنا ولـد المنتـدى الأدبي الطلابي.

كان المنتدى تابعاً للمكتب الثقافي وليس لرئيس الفرع، هكذا حددت العلاقة مع نعمة حسن مباشرة ولـيس مـع أي أحـد غيـره، حيث لم أكن أعرف أحداً من أعضاء الفـرع تقريبـاً. اللقاء المباشر الوحيد مع رئيس الفرع _ لا أتذكر اسمه ولكنـه كان من مدينة "تكريت" على ما أتذكر_ لأن هناك من جـاء ليحذرني من مغبة التصادم معه، اللقاء كان نوعاً مـن التـصادم خلال سفرة لمدينة الموصل أقامها المنتدى وشارك فيهـا رئـيس الفرع وعدد من أعضائه، وكان التصادم بسبب عـودة بعـض الأدباء الطلاب سكارى متعتعين إلى الفنـدق يـسبقهم الغنـاء والتغزل بالنساء وشاعرية الحب في غابات الموصل! حيث اكتفى بمواجهة هذه الحالة الكرنفالية بالقول أنه سيغلق المنتدى، وغادر

فوراً إلى غرفته.

وفي صباح اليوم التالي طالبته أن يعتذر أمام الجميع عما بـدر منه يوم أمس، ولجميع ممن لم يتقبلوا تـصرفه الوصـائي علـى سلوكهم كأدباء، قلت له إنك لم تؤسس المنتدى لتهدد بأنـك ستغلقه، ونحن لا علاقة لنا بك ونحن نفاجأ ذا الكلام وكـأن لك علاقة بتأسيس المنتدى، أنت لا تستطيع فعل أي شـيء في هذا ا ال، أنت تستطيع فقط أن تغلق القاعة التي تقـام فيهـا الأمسيات، وهو كل ما كان يقدمه الفرع، أما نحن فبإمكاننـا الاستمرار على أي رصيف أو في أية مقهى لمواصلة الأمـسيات. طبعاً كان هناك ضحك مبطن من فكرة "الرصيف" أو "المقهى" وهو ضحك مبـرر، يليق إلى حد كبيـر بجيل بـدوي، يبـدو الرصيف والمقهى بالنسبة له نوعاً من التلويح بالانحياز للـصحراء وهجر العلاقة الهشة بالمؤسسة! بيد أن فرع الجامعات كان غطاء حقيقياً تحت ذريعة النقابة، لن يتوفر لنا في المقهـى المـسكون بالدساسيـن أو الرصيف المكشوف في ار الوشايات.

فمثلاً كان اسم سعدي يوسف يحـذف مـن الدراسـات والمقالات التي تنشر في جريدة الجمهورية أو الثورة أو الأقـلام، ويجري تجنبه بشكل لافتٍ في جلسات النقاش خلال أمـسيات اتحاد الأدباء، ولكنه كان هو والشعراء المنفيـون مـن جيلـي الستينات والسبعينات، النكهة الأساسـية لحـوارات المنتـدى الطلابي، وأصبح تداول هذه الأسماء علامة فارقة وتوجهاً واضحاً في تلك الأمسيات.

والواقع أن المقهى كان ركيزة الدعم اللوجستي للنشاط الثقافي

للمنتدى، جلسات المقهى في حسن عجمي، كانت المختبــر المركزي لتلك الأنشطة قبل أن يجري تنفيذها في قاعــات فــرع الجامعات، وكانت النــوادي في كليــات الآداب والــشريعة، والجامعة المستنصرية، وأكاديمية الفنون الجميلة، هي الصلة الفاعلة قبل التواصل في قاعة المنتدى.

استمرت فعاليات المنتدى لسنتيــن دراسيتين، قبل أن يتراجع بعد أن بدأت سمعته غيــر "الحميدة" والمشكلات التي بدأ يثيرها بفعل الجرأة غيــر المتوفرة في أماكن أخرى. إضافةً إلى أن أمزجة الأدباء " الشباب" بدأت تسبب مشاكل " تدوخ الرأس" كمــا أخبرني نعمة.

لكن تجربة منتدى الأدب الطلابي كان مصهراً حقيقياً لجوهرة جيل شعري (هو الجيل البدوي) متضمناً أسماء الروافد الأساسية لتجربة الثمانينات، وتجارب أخرى ملتحقة ا أو تشكل إضــافة نوعية وجرعة جديدة للتجربة، وكذلك تجــارب مــن شــعراء السبعينات التي بدت جزءاً من إعلان مشروع تعبيري جديــد في الشعر العراقي.

فبالإضافة إلى الأسماء الواضحة من شعراء جيــل الثمانينــات الذين كانوا قد حققوا حضوراً عبــر مجلة الطليعة الأدبية وبعض ا لات العربية. وبينهم نصيف الناصري باسم المــرعبي ومحمــد تركي النصار وسعد جاسم وزعيم النصار، ونصيف الناصــري، والمرحوم رياض إبراهيم وركن الدين يونس، وزعــيم النــصار، وجمال جاسم أمين، وصلاح حسن، وعلي عبد الأمير، ووســام هاشم، وحكمت الحاج، وحميد المختار وإسماعيل عيسى بكــر

وعبد الرضا الحميد وشوقي كريم وحامد الموسوي وعلي الفواز.

كان هناك جيل جديد بدأ يظهر مع تواصل نشاطات هـذا المنتدى ومن بين الأسماء: إرادة الجبوري، وعلي حـسين علـي، وعبد الكريم العبيدي، ورعد رحمة الـسيفي، وصـادق زورة، ومحسن الرملي، وصباح العزاوي، وشعلان شريف، وعبـد الله الخاقاني، وريم قيس كبة، وزياد طارق، وفاضل الخياط، وعبـد الأمير جرص، وعامر صبر الكندي، والشهيد عبد الهادي عيدان، وصباح الدليمي، وسعيد عبد الهادي، وحازم لعـيبي، ومحمـود العبادي، وأحمد عبد الحسين، وكاظم الفياض، ومحمد إسماعيل، وخالد جابر يوسف، ويوسف اسكندر، وغريـب اسـكندر، وعقيل منقوش، وحسن ناظم، وعبد الخالق كيطـان، والفنـان التشكيلي ستار كاووش، والمسرحي شاكر خليل تحرير، وفلاح الصوفي وعلي الحربي، ورباح نوري، وخضير مـيري، وكـاظم النصار، وكريم حرش والمرحوم فؤاد عبد الكريم.

ومن منتدى الأدباء الشباب كان هناك أسماء تواظـب علـى الحضور في المكانين: فضل خلف جبر ودنيا ميخائيـل وعبـد الرزاق الربيعي وأمل الجبوري. قبل أن ينتقل معهم علي الـشلاه الذي كان فاعلاً إلى جانبي في الاضـطلاع بالنـشاط الثقـافي للمنتدى الطلابي.

وقد استغللنا مناسبة فصل اتحاد الطلبة عن اتحاد الشباب لإيجاد مبـرر لاستمرار عمل المنتدى الطلابي مع وجود منتدى الأدباء الشباب في الوقت نفسه.

كما استضاف المنتدى في أمسيات عديدة عدداً من الأدباء العرب والعراقيين من أجيال أخرى بينهم: جبرا إبراهيم جبرا، والدكتور علي عباس علوان، والروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي، والشاعر الفلسطيني خيري منصور، ومن شعراء السبعينات في العراق ثلاثة من أبرزهم، ضمن محور خاص عن الشعر السبعيني: زاهر الجيزاني وخزعل الماجدي وسلام كاظم.

كما استثمرنا فرصة وجود بعض الشعراء العرب من الحاضرين لمهرجان المربد، الذين كانوا يميلون إلى مقهى حسن عجمي، ويقتربون من التجربة الجيلية للجيل البدوي، أكثر من ميلهم إلى منبر المهرجان وأجياله، من شعراء المربد وبينهم محمد الحربي وعبد الله الصيخان، وعياش يحياوي، وحرز الله بو زيد.

كان كل شاعر أو كاتب أو ناقد تقريباً يقول في هذا المكان ما لا يستطيع أن يقوله في أية أمسيات تقام في الأماكن الأخرى.

لقد جرى تحديد الأمور بوضوح، الكل صار يعرف الكل، البعثي الوحيد بالمعنى الحزبي النقابي هو نعمة حسن، الذي لم يكن يحضر غالباً تلك الأمسيات، وإذا حضر، يرى الآخرون طبيعة علاقتي به فيوقنون أن ثمة اختراقاً لهامش ثقافي في "فترة" ملغمة حقاً.

كانت أماسي الاتحاد في الأربعاء، وأماسي منتدى الأدباء الشباب يوم الاثنين وكان المنتدى الطلابي يتوسط الناشطين باختياره الثلاثاء يوماً لنشاطه.

وإضافة إلى نشاط المنتدى الذي كان ذا أثر خاص في إلحـاق جرعة جديدة من الأدباء بالجيـل البـدوي، غيـر الخاضـع للمؤسسة، أو الذي يبتكر وسائل استقراره المؤقت عبـر واحات مؤقتة، متتبعاً خريطة المياه غيـر طامع إلا بالبحث عن أمكنـة جديدة، كان هناك نشاط نوعي آخر يقام مرة واحدة سنوياً لكنه ينطوي على دلالة مهمة لناحية إعادة خلق صلة عـضوية فنيـة نوعية بين جيل الرواد والجيل الجديد، صلة غيـر الـتي كانـت المؤسسات الثقافية التقليدية إلى تحديد مواصفاته، تمثل هذا النشاط في مهرجان السياب السنوي الذي كان يقام في أكاديمية الفنـون الجميلة في كل ذكرى سنوية لرحيله وتحديداً في الرابع والعشرين من كانون الأول من كل عام.

كان المهرجان يقام بجهود شـعراء الثمانينـات مـن طلبـة الأكاديمية: عبد الحميد الصائح ووسام هاشم وسـعد جاسـم وباسم المرعبي وصلاح حسن، بعد أن جرى فصل كمال سـبتي من الأكاديمية (لعدم التزامه بالدوام) وهو كان قريباً مـن هـذه المجموعة أكثر من قربه لأقرانه السبعينيين، وكنا أنا ومحمد تركي النصار ممن يساهمون سنوياً تقريباً في ذلك النشاط إضافة إلى عدد من شعراء السبعينات وإضافة بعض الأسماء الجديدة في كل عام. كما كان هناك فنان من الجيل ذاته هو جواد محسن مـساهماً في صوته وعوده بغناء بعض القصائد للسياب، أو مرافقـاً لزميلـه وسام هاشم بتأدية قصائد الأخيـر والعـزف المرافـق خـلال الأمسيات.

وإذا كان المنتدى الطلابي، ومهرجان السياب الشعري، همـا

تمظهران طبيعيان لنشاط جيل شعري بين المقهى والجامعة، فإنهما سرعان ما سيختفيان بفعل غياب المجال الحيوي لذلك النـشاط، وبالفعل ففي عام 1987 كان معظم شعراء جيل الثمانينات قد تخرج من الجامعات والمعاهد، وصار الأكثر منـهم جنـوداً في معسكرات التدريب وجبهات القتال، أو مـتخلفين عـن أداء الخدمة العسكرية معزولين في محافظاتهم.

غيـر أن تجربة المنتدى الطلابي وإن توقفـت في نموذجهـا الثقافي وجماعتها المحددة، إلا أنها استمرت بوصفها حافزاً لجماعة أخرى من "الجيل البدوي" للتمرد على بنية المؤسسات القائمـة بجماعات أدباء السلطة، فكان ملتقى الأدباء الشباب في الصليخ الذي ساهم في تفعيل نشاطاته عدد من الأدباء الجدد بينهم عدد ممن كانوا حاضرين في فعاليات المنتدى الطلابي، ولم ينخرطوا في منتدى الأدباء الشباب الذي كان يعرف باسم منتدى " لـؤي " نسبة إلى رئيس المنتدى " لؤي حقي[1]" وهو تعبير إضـافي عـن

1 لؤي حقي حسين، واحد من أوضح النماذج التي تجـسد مظـاهر الأدب السلطوي خلال الثمانينات، فهو "شاعر" عمودي بمسدس، رغم أنه لم يصدر أي ديوان شعري، وهو شاعر بسيارة فارهة في مقتبل العمر، ودخل الجامعـة كلية الآداب/ قسم اللغة العربية بقرار "رئاسي" رغم أنه فشل في اجتياز امتحان البكالوريا لمرات عدة ولم يحصل على الشهادة التي تؤهله للدخول إلى الجامعة. جاء إلى الشعر من باب المديح ووقف عنده ولم يذهب أبعد من ذلـك. رأس منتدى الأدباء الشباب خلال سنوات الحرب، وكانت تلك الـسنوات هـي أطوار الصيـرورة الحقيقية لشعراء الثمانينات ومقاطعة الغالبية منهم المنتدى .

رفض صيغة المؤسسة / السلطة، ومحاولة تصب في حقل المحاولات السابقة لإيجاد صيغة للمؤسسة / الجماعة، وهي الطريقة الوحيدة التي كانت متاحة في عراق الثمانينات لانتزاع فرص وممكنـات التعبير عن الوجود الجماعي والفرد للأدباء الجدد. وكانت جماعة ملتقى الصليخ تستفيد كسابقتها جماعة المنتدى الطلابي من غطاء فرع اتحاد الطلبة في الصليخ، حيث كان يقيم أماسيه أسبوعياً قبل أن تطيح به حرب عاصفة الصحراء عام 1991.[1]

1 كنت قد نشرت خلال التسعينات بعض ا متزءات من فصول هذا الكتاب، ونشرت في العام 2001 شيئاً عن واقع الحياة الثقافية في المقاهي والمنتـديات، فكان أن كتب لي الصديق عبد علي الرماحي رسالة منوهاً بدور ملتقى الأدباء الشباب في الصليخ، وأهمية الإشارة إليه كأحد الأنشطة الخارجة على وصـاية مؤسسات السلطة. ولما لم أكن قد حضرت سوى أمسية واحدة فأنني أنوه هنا بأنني اعتمدت في هذه الإشارة على استدراك الصديق عبد علي الرماحي.

منتدى الأدباء الشباب..

يمكن القول إن منتدى الأدباء الشباب في العراق واحد من المواريث الثقيلة التي أوجدها جيل السبعينات بالأسماء التي بقيت في العراق، فبعد غلق اتحاد الأدباء في أعقاب انهيار ما سمي الجبهة الوطنية، جاء تكوين المنتدى، ليشرف عليه في الأساس شعراء سبعينيون بينهم زاهر الجيزاني وسلام كاظم، عندما كان مقره في منطقة راغبة خاتون في الأعظمية في مقر نادي السينما العراقي، وكان ذلك في بداية الثمانينات، ولما أشتد أوار النار، وصارت تحرق كثيراً من الحطب البشري، وبدا أن الحرب العراقية الإيرانية، بدأت لتمتد لا لتقف عند تخوم معينة، لتتداخل فيها "الفترة" بـ"المرحلة" بلا "مدة" معلومة، فأوجدت بتلك "الديمومة" المكلفة خطاباً تعبوياً يتطلب نبرة عالية ونمطاً تعبيرياً يليق بالمعارك، وناراً تشتعل بالمزيد من الحطب، وليس بشيء آخر، صعد معه نمط من الشعر العمودي وأصحابه إلى الواجهة لينتقل المنتدى من حيازة، إلى حيازة أخرى، وذلك ضمن الهبات الكثيرة والجوائز والأوسمة التي كانت تمنح للمقاتلين والشعراء.

انسحب سبعينيو التفعيلة ليحل محلهم شعراء نمطٍ من الشعر "العمودي" يمثله لؤي حقي ومجموعته. وعندما أقول "نمط من الشعر العمودي" فإنني أحاول هنا تصحيح فكرة "النمطية" التامة التي صار ينظر إلى الشعر العمودي من خلالها، بناء على نمط معين هو شعر المديح والتعبئة وأراجيز المعارك والنبرة الفاشية، التي طغت على كل ما عداها من الأصوات واتصلت

بصوت المعركة وحده.

المشكلة التي واجهت شعراء العقد الثمانيني بعـد انـسحاب السبعينييـن من إدارة شؤون المنتدى، أو بـالأحرى انحـسار نفوذهم أمام صعود نفوذ لؤي حقي، سبب مـشكلة حقيقيـة لشعراء الثمانينات. فمن بيـن الذين عملوا مع لؤي في منتـدى الأدباء الشباب كانت هناك مجموعة من شعراء جيل الثمانينـات من أبرزهم عبد الرزاق الربيعي الذي كان الـصديق "الأقـدم" للؤي حقي من بيـن المجموعة ويشترك معه في كونهما من أوائل مريدي عبد الرزاق عبد الواحد، ورواة شعره الأساسيين، إضافة إلى عدنان الصائغ وفضل خلف جبـر ودنيا ميخائيـل وأمـل الجبوري، ولاحقاً وسام هاشم وعلي الشلاه، مما شكل حـاجزاً نفسياً بين هذه المجموعة وعدد من أقرانهم من شعراء الجيل الذين كانوا ينظرون للمنتدى من خلال شخصية لؤي حقي المجـسدة لشخصية رجل المخابرات والأمن، أكثر من شخصية الـشاعر، وانسحب هذا الأمر على الحاجز ليضاعف من تعقيداته، وليجعله يغدو موقفاً حتى من نمط الشعر الذي يكتبه لؤي ولواحقه. وبهذا المعنى فإن لؤي حقي ورعد بندر وقبلهما أستاذهما عبد الـرزاق عبد الواحد، مسؤولون بشكل مباشر، على تكوين تلك الصورة النمطية التي راجت عن الشعر العمودي بوصفه شـعراً لم يعـد صالحاً لشيء سوى للمدائح.

وقد يكون لافتاً أن فترة صعود "لؤي" وإحكام سيطرته على إحدى المؤسسات الثقافية، وهو الشخص الوحيد الذي يـشغل المنصب الأول في إدارة إحدى تلـك المؤسـسات مـن غـير

الستينييـن الذين جرت العادة على تنقلهم وتعاقبهم على رئاسة تلك المؤسسات كحميد سعيد وسامي مهدي وعبد الأمير معلة وعبد الجبار محسن.

قد يكون لافتاً أن ذلك الصعود تزامن مع الحـرب العراقيـة الإيرانية، وسنجد أن سقوطه أو إسقاطه المفاجئ عن سدة تلـك المؤسسة جاء بعد نهاية تلك الحرب مباشرة. فقد سجن "لـؤي" بسبب قيامه بالاعتداء على الطبيب الخافر في مستشفى "اليرموك" ببغداد، وكان معه أحد أبناء عبد الرزاق عبد الواحد الذي كان مصاباً بمشاجرة في أحد النوادي الليلية، وقد جـرى إذلالـه في السجن إلى درجة أن سقف رسائله في الاسترحام الـتي بـدأت بالتوجه إلى صدام، قد غدا واطئاً في لعبة إذلالٍ مارسـها عليـه وزير الداخلية في حينها سمير الشيخلي، لتـصل إلى مـستوى " مدائح" لمدير السجن، وهو الذي لم يكن ثمة من حاجـب بينـه وبين صدام، إلى الدرجة التي كان فيها عدي نفسه يغار من صلته بوالده.

كانت مناسبة سجن لؤي حقي تلك، فرصة سـانحة لعلـي الشلاه لتولي رئاسة المنتدى في غياب لؤي والعمل على إبعاده من إدارة المنتدى، وإصدار عدد من مجلة أسفار وعليها اسمه كرئيس لتحرير ا لة وحذف اسم لؤي منها، مستنتجاً أن وجود "لؤي" في المنتدى قد انتهى وقضي الأمر.

لكن "لؤي " الذي عرف طريق الخروج من السجن بقصائد الترحم والاعتذار، ورسائل طلب المغفرة والعفو، كان أول شيء قام به بعد خروجه من السجن، هو معاقبة من كان يعتقد بأنهم

خانوه في لحظة ضعفه، فقد حضر إلى المنتدى ومعه صهره أحمد حمدون الذي كان عضواً في المنتدى، ولم يجد أي من "زملائه" السابقين بانتظاره باستثناء علي الشلاه الذي قرر دفع الثمن وحده على ما يبدو.

قام لؤي بالاعتداء على الشلاه بضربه ضرباً مبرحاً أسال معه دمه، وكسر أحد أسنانه بضربه بأحد الكراسي.

وجاء علي الشلاه إلى المقهى وقد كسر أحد أسنانه الأمامية بفعل ضربه من قبل لؤي الذي أشبعه ضرباً. لقد كان لؤي يدافع عن المنتدى وكأنه البيت الذي شيده له صدام، وواقع الحال يشير إلى أن مقر المنتدى كان يعود لإحدى العوائل "المهجرة" إلى إيران واستولى عليها النظام، وهذا ما عرفناه متأخرين رغم أن الكثيرين كانوا يعلمون بهذا الأمر إلا أن أحداً لم يكن ليجرؤ على إعلانه.

بحمية البدو وحماستهم، ونزعات المواجهة التي لديهم، وافقنا على أن ننتقل من المقهى إلى المنتدى، وفي الواقع فإن الكثيرين منا كانوا يقضون فترة الخدمة العسكرية في المعسكرات والوحدات الحدودية، صحيح أن الحرب كانت قد انتهت إلا أن قسوة الحياة العسكرية خلال السلم قد تكون بقدر خطر المعارك خلال الحروب، خاصة وإن وحدات الجيش لم تكن مجرد ثكنات عسكرية، وإنما كانت محكومة بمنظمة حزبية ذات بطش معهود، قد يقود إلى الإعدام لأبسط تهمة للعسكري. ولهذا لم يكن ثمة شيء يخيفنا من مجموعة لؤي.

ولهذا وافقنا على إصدار عدد خاص من مجلة أسفار وتسمية هيئة تحرير ولجنة نشاطات لإقامة أمسيات شعرية.

وللحقيقة لا بد من الإشارة إلى أن ثمة ما كان يوهم بطور من (الانفتاح الثقافي) خاصة مع التحضيرات لصدور مسودة دستور دائم، بدل المؤقت قبل أن يغزو صدام دولة الكويت بقليل. ويبدو أن أدب الحرب لم يعد ذا أهمية.

وهنا أشير إلى طرفة تتعلق بتصوير مسألة دخولنا إلى المنتدى، وتتصل بالتنويه لقدرة عبد الحميد الصائح على توظيف النكتة حتى السوداء منها، في تفسير بعض الظواهر، ومنها دخولنا إلى المنتدى، حيث قال معلقاً: (سِن علي الشلاه، هو سن الفيل – نسبة إلى معارك على الجبهة عرفت بهذا الاسم وحققت خلالها القوات الإيرانية خرقاً مهما في جبهة القتال – الذي دخلنا من خلاله إلى المنتدى فحققنا اختراقنا انتقاماً لسن علي الشلاه) استمرت "برهة" السنتين من العمل، بالكثير من المصاعب والصراعات بدأت بعد مدة وجيزة من "انتخابات مزعومة" ففي الواقع لم يكن هناك تنافس أو تصويت، إنما كانت هناك " تزكية" على خلفية صفقة تقضي بإصدارنا عدداً خاصاً بالشعر الثمانيني وإقامة ملتقى الشعر الثمانيني، مقابل سد الطريق على لؤي ومواجهته بمجموعة "قوية" من "الجيل البدوي " لم تكن في يوم خاضعة له من شعراء الثمانينات.

بدأت تلك المصاعب بمؤامرة، لا تزال خيوطُها غامضةَ، بدأت باستهداف مجموعة "الجيل البدوي" المتسللة إلى المراكز على دفعات، حيث بدأت مع كل من محمد تركي النصار ونصيف

الناصري، اللذين كانا من أعضاء اللجنة التنفيذيـة، حيـث تم فصلهما تحت ذريعة أن القانون لا يسمح لهما بإشغال العضوية، لأ ما كانا في وقتٍ ما هاربيـن من "الخدمة العسكرية الإلزامية" رغم أ ما كانا في ذلك الوقت تحديداً يؤديا ا بانضباط!

لم يستطع أحد إلى التحلي بالشجاعة وكشف حقيقة ما جرى حيث أن هناك ادعاءات كثيرة في هذه القضية لا أمتلك ما يجعلني قادراً على حسمها باتجاه واحد.

لكن ما أعرفه بالضبط أن كلاً من نصيف الناصري ومحمـد تركي النصار كان ضحية مؤامرة من داخل المنتدى، ومن بـين أعضائه بالتأكيد.

وخلال "مدة" العمل في تحرير مجلة أسفار وإدارة نـشاطات المنتدى كانت هناك مخصصات مالية تدفع لهيئة تحرير ا لة، مـن ميزانية وزارة الثقافة لكنني اقترحت أن يحول المبلـغ إلى تمويـل إصدار شهري موعات شعرية أو على الأقل من نصف راتـب كل عضو في هيئة التحرير، ليصدر ضمن سلسلة شعرية تحـت اسم (كتاب أسفار) وقد استغنيت عن راتبي الشهري بينما رفض الجميع ذلك، مع أنني كنت بحاجة إليه ربما أكثر مـن البقيـة، واستمررت على هذا الحال طيلة "مدة" وجـودي في المنتـدى، وكنت أنا ودنيا ميخائيل الوحيدين اللذين لم يستلما راتباً عـن العمل في تحرير ا لة، وكانت دنيا ميخائيل في وقتها موظفـة في جريدة "بغداد أوبزرفر".

ولما كنت مسؤولاً عن لجنة الشعر في المنتدى فقد أخذت على

عاتقي إعداد برنامج كامل للملتقى الثمانيني الموعود، ضمنته أدق التفاصيل الكاملة من توقيتات وأمكنة ومحاور نقدية تنظيـ ـرية وأخرى تطبيقية ودراسة ظواهر محددة، في شعر الثمانينات، مـ ـن أنماط فنية شكلية، وأخرى فنية مـ ـضمونية وأمـ ـسيات موزعـ ـة بالتفصيل وبعناية ودراسات نقدية موازية وحلقـ ـات نقاشـ ـات ومداخلات. ولا بد من الإشارة هنـ ـا إلى أنـ ـني توصـ ـلت إلى استكمال وضع البـ ـرنامج، بعد مناقشات مع جميع شعراء "الجيل البدوي" تقريباً سواء كانوا داخل المنتدى أو خارجهـ ـا، و ـ ـذا الصدد عملنا أنا وباسم المرعبي في لجنة الشعر، رغم أنه لم يكـ ـن عضواً رسمياً في اللجنة التنفيذية للمنتدى، إضافة إلى عبد الحميد الصائح ومحمد تركي النصار وناصر مؤنس، وزعـ ـيم النـ ـصار، وسواهم. وأذكر هنا إننا ذهبنا "أنا وباسم المـ ـرعبي" إلى عبـ ـد الرحمن طهمازي في منـ ـزله، لدعوته للاشتراك في أحد المحـ ـاور النقدية، حيث حرصنا أن يكون النقـ ـاد والـ ـشعراء الـ ـستينيون المساهمون في الملتقى، من خارج رموز المؤسسة الذين لم نكـ ـن بحاجة إلى تبريكا م المتأخرة، بعد أن نلنا من لعنـ ـا م المتقدمـ ـة الكثير. ورحب طهمازي بالمشاركة مع تحفظه على الموعـ ـد، إذ كان من المؤمل أن يعقد الملتقى في شهر آب 1991، وكان هذا التحفظ على الموعد ينسحب على كثيـ ـر من الشعراء والنقـ ـاد، ولم نستطع إقناعهم بالموعد الذي وضعناه، وهو موعد كان يتعلق بانتزاع فرصة، تكاد تضيع بعد تطورات الموقف إثر انتفاضة آذار 1991، وبروز توجه قوي لدى المؤسسة الثقافية ممثلة بـ ـوزارة الثقافة والإعلام، ورعد بندر تحديداً، في إعادة الأمر إلى نـ ـصابه "الثقافي القديم" بإعادة الاستيلاء على المنتدى الذي بدا وكأنـ ـه

ذهب في "برهة" زمنية بدت كالغفلة، إلى مكان آخر، مكان في مواجهة الشخص الذي له الفضل في تأسيسه (صـدام حـسين) كما علق بندر نفسه.

وخلال إعدادي للتصور التنظيمي للملتقى احتفظت ذات يوم بالنسخة النهائية من البـرنامج الكامل للملتقى في درج أحـد المكاتب على أساس انتظار الاتفاق النهائي على موعد انعقـاده، وفي اليوم التالي فوجئت، بوجود الأوراق على مكتب سـكرتيرة المنتدى وقد وضعت عليها ورقةٌ مكتوبةٌ بخط اليد، وهي عبـارة عن كتاب موجهٍ إلى رئيس المنتدى من (فضل خلف جبـر ـ نائب عدنان الصائغ) يرفق بها البـرنامج الكامـل للملتقـى ويطلب فيه موافقة "الصائغ" على صيغة البـرنامج، بما يـوحي بأنه هو من قام بإعداده، ولما استفسرت من السكرتيـرة عـن الأمر أكدت إ ا لا تعرف أي شيء عن الموضوع، لكنها تعرف فقط أنني من يقوم بتلك المهمة، وليس أحداً آخر، وبعد أن رأى عدنان الصائغ انفعالي إزاء ما حدث، بـدأ بتهـدئتي وأبـدى اعتذاره، وأكد أنه لا يعرف شيئاً عن كل ما جرى وهو لـيس طرفاً فيه وطلب من السكرتيـرة أن ترفع الورقة التي وضـعها فضل من البـرنامج واستبدالها بأخرى تقولُ إن جميع مفـردات برنامج الملتقى هي من إعدادي.

لكن الملتقى عقد في ﻨ اية الأمر وكنت غائباً، ولا أدري كيف وصلت تلك الأوراق التي بقيت متروكة في أحـد المكاتـب في المنتدى، بتفاصيلها لتنفذ بشكلٍ شبهِ حرفي في الملتقى الذي عقد

بعد عام بالتمام والكمال على مغادرتي بغداد[1].

وفي تلك المدة، ما بين صدور عدد أسفار المزدوج المثير للجدل (11 و12) والموعد المفترض لانعقاد الملتقى، بدأ عدنان الصائغ يستشعر الخطر الذي وضعه فيه شعراء "الجيل البدوي" خاصة بعد الجو المتوتر والمشحون الذي خلفه عدد أسفار بصرخته المدوية والشحنة القوية غير المسبوقة مما تضمنه من احتجاج مستغلاً تلك "البرهة" بين الحربين.

وأمام الزحف المُبرمج من قبل رعد بندر، لاستعادة المنتدى، ليس من عدنان الصائغ في الواقع، بل من توجهٍ شعري لا يتناسب مع نمطه الشعري كما سنوضح، لم يكن أمام الصائغ، سوى البحث عن دعائم تثبيت للمكان القلق الذي وجد نفسه فيه، فسعى إلى مقابلة وزير الثقافة والإعلام في وقتها لطيف نصيف جاسم، وذلك من خلال أحد أقارب لهيب عبد الخالق الذي كان عمها أو أحد أقاربها – لا أتذكر بالضبط – في منصب مؤثر في الوزارة، لنيل نوع من الرضا والمشروعية أمام صعود قوي لرعد بندر. ومن الطريف هنا أنني أنا والصائح لم نذهب لذلك اللقاء عن قصد، فأضطر إلى تعويضنا "بأدباء" لا علاقة لهم بالمنتدى أذكر بينهم وارد بدر السالم ومنذر عبد الحر. وعلق تلك الصور التذكارية مع الوزير في لوحة إعلانات المنتدى كنوع من الدعم المعنوي في "فترة" "الوجود القلق".

1 غادرت بغداد آخر مرة يوم 9 / 9 / 1991، وبدأت أنشطة الملتقى يوم 10 / 9 / 1992

لكن بندر بقصائده العمودية كان أمضى سيفاً في قطع المسافات، وتذرع بالعدد الخاص "بشعراء الثمانينات" من أسفار بوصفه يجسد تسللاً قَوياً وتوجهاً لنشوء ثقافة مارقة، وغير متسقة في السياق الذي أريد لها من خلال الربط المؤسساتي للثقافة بإعلام التعبئة.

نضجت فكرةُ إعادة "المنتدى" إلى حضن الأم، تلك "الحاضنة" التي عقدت "مهرجان الأمة" وألقت فيها "شاعرة الأمة" قصيدا "قصيدة حب إلى سيف عراقي" لكن المنتدى التي طبع لها "فتافيت امرأة" طبعة تليق بشيخة وشاعرة السيف العراقي، لم ينزع الشاعرة عن الولاء لوطنها، ولذلك جاءت عودة المنتدى نوعاً من التعويض عن فشل عودة الفرع إلى الأصل بإخراج صدام من الكويت! وعن تحول السيف العراقي، إلى إعادة تجميع (فتافيت امرأة) في صياغة جديدة وتأويل حبها ورغبتها في الزواج من العراق، بأنه ميلٌ نحو وحدة الدم بالدم الجاري بين البلدين:

(أنا امرأة قررت أن تحب العراقْ

وان تتزوج منه أمام عيون القَبيلةْ

فمنذُ الطفولةِ

كنت أكحلُ عيني بليل العراق

وكنت أحني يدي بطينِ العراق

وأترك شعري طويلاً ليشبه نخلَ العراق)

فقد نال رعد بندر لقب شاعر "أم المعارك" نتيجة القصائد المتدافعة بالقوافي والمناكب نحو الدكتاتور المهزوم لإعادة تأهيله، ولتمنح رعد بالمقابل قوةً إضافية وهو يمضي إلى إنهاء معركته الأخيرة.

عندما عرف أعضاءُ المنتدى أن رعد بندر مكلف من الوزارة لمناقشة وضع المنتدى، انفض الجميع في لحظة واحدة، كأنما أصابتهم الرعدة وتذكر البعض منهم أسنان علي الشلاه المكسورة وذكريات غير المشرفة مع حقيبة لؤي حقي المحشوة بالمسدس وهم الذين يعرفونها جيداً وتذرع البعض الآخر بذرائع شتى. في ذلك اليوم الذي انتهى فيه الدوام بشكل مبكر على غير العادة، وجدت نفسي متعاطفاً إنسانياً مع عدنان الصائغ (رغم أنني لم أكن صديقه التاريخي كآخرين ومع معرفتي بمآربه) وأنا أراه يترك للمصير ذاته الذي وجد سلفه علي الشلاه نفسه فيه يوماً، واحتقرت أصدقاءه المقربين جداً، وهم يذهبون إلى منازلهم مبكرين، بعد أن كانوا ينامون في المنتدى، و"يمارسون" فيه مواعيدهم الغرامية، ويتخذونه مأوى ومقهى ومبغى.

بعد الظهر عدت إلى المنتدى حيث وجدت عدنان الصائغ هو والسكرتيرة فقط، ودخلنا في غرفته وأخذ يسأل كيف سنواجه رعد؟ قلت له أنا لم أفكر بالأمر، إلا على أساس ما سيطرحه رعد لأنني لا أعرف، وكنت هكذا فعلا، ما هو السبب الحقيقي للخلاف بينك وبينه.

جاء رعد وجلس على أريكة تقابلُ أريكتي بالضبط، بينما سحب عدنان أحد الكراسي ووضعه أمام مكتبه، وجلس في

رأس مثلث بيننا إلى يساري وعلى يمين رعد، أو كان رعد على يساره وأنا على يمينه.

بدأ الحديثُ طبيعياً عن الشعر وأشكاله وأنماطه، وحول عدم نشر "أسفار" في عددها الأخير أية قصيدة عمودية، قلت له أنا لست ضد الشعر العمودي لذاته بل إنني كنت أكتبه وربما قبلك، ولكنني ضد النمط الذي تكتبه، فقال إن ما أكتبه يعجب السيد الرئيس، وأضاف: (قبل أيام، خاصة بعد انحسار الكتابات عن العراق وعن " السيد الرئيس " بعد حرب "أم المعارك" و"الغوغاء" ـ وكان يقصد "حرب الخليج الثانية" و"الانتفاضة" ـ ـ قرأ السيد الرئيس ما كتبته وعقب قائلاً: لماذا لم يعد أحد يكتب عنا سوى رعد؟ أين أصبح بقيةُ الشعراء؟)

بعد ذلك استمرت الأحاديثُ التي تركزت في النهاية حول النقطة التي يدور حولها رعد، وهي تتعلق بعدد أسفار الخاص بشعر الثمانينات، وملاحظاته التي قال إن الوزير طلبها منه وإنه رفعها له، والنقطة تلك تمثلت بتساؤل إنكاري يتلخص في: كيف تصدر مجلة عراقية وليس فيها أي ذكر لصدام حسين؟ وبالفعل لعلها كانت المرة الوحيدة التي تصدر فيها مجلة أسفار خالية من أسم صدام.

قلت له تقول إن شعرك يعجبه، وبالتالي فهو لا يهتم لشعر لا يعجبه يصدر عدد واحد بشعر مختلف؟ قال هل تقصد أن "شعركم مكتوب بالحبر السري البديل" و"المحذوف الذي يتهجى في بياض كامل"؟

وقد أثار استغرابي انتقاؤه المقصود لهاتين الجملتين اللتين وردتا في قصيدتين منشورتين في عدد أسفار المقصود الأولى لـزعيم النصار والثانية لي، ولا أدري فعلاً لماذا اختارهما بالذات إلا لتأويل يعزز قناعته بأن المنتدى هو عبارة عن "بؤرة تحد" وهو ما لمسته من استرساله في الحديث مع عدنان الصائغ حول دور المنتدى وأهميته، ليصل بأن المنتدى يجب أن يتغير في تشكيلته، وكان يقصد عدنان تحديداً كما فهمت، وهنا هب عدنان بأن المنتدى تحول هذا التحول بعد دم دفعه علي الشلاه في مواجهة "لؤي" وتحد أمام لؤي بما يمتلكه من دعم .. ولم يعجبني هذا الحديث فقلت لعدنان القضية ليست هنا وإنما على رعد بدل أن يناقش بلغة مخاتلة عن موضوعات جانبية، أن يفهمنا الآن ما هي مهمته هنا تحديداً، فأجاب رعد أنا مكلف رسمياً من الوزارة برفع تقرير عن طبيعة عمل المنتدى ومدى اتساقه مع رؤية الوزارة.

لم أكن أعرف التفاصيل الشيطانية في الجذر السلالي لأصل هذا الكائن العجيب الذي يسمى "منتدى الأدباء الشباب" ولا ادعي هنا أنني أعرف الشيء الكثير عن تلك التفاصيل، ولا كيفية تنقله من أحضان إلى أخرى ومن وزارات وولاءات إلى أخرى فمن وزارة الشباب، إلى مكتب المنظمات الشعبية التابع لمجلس قيادة الثورة أيام لؤي ثم تحوله إلى تابع لمكتب المنظمات بوزارة الداخلية، ثم إلى وزارة الثقافة، هذه الدورة الغريبة كانت تخضع للتبدلات الكثيرة وتبعاً للصعودات والهبوطات في شتى الميادين في العراق، ما فهمته في نهاية الأمر أن لدى رعد بندر

"جوكراً"، وكارتين: واحداً أحمر لإخراج عدنان مـن رئاسـة المنتدى، والآخر أخضر لإقامة طويلة له في المنتدى، ولن يستطيع كلام عدنان عن ثمن "الدم" وقيمة " التحـدي والمواجهـة" أن يسقط ما قد أصبح في يد رعد بندر خضير.

وهنا قلت لرعد: نحن قوم جئنا من المقهى لنصدر عدداً خاصاً بشعر الثمانينات لأنه شعر يستحق ذلك ولم تتح له الفرصة قبلاً، ومع هذا تلاحقونه بجريرة صدوره بعد معاناة وصبـر، ولـدينا مشروع قادم بإقامة ملتقى للأدباء الشباب ويبدو أنه لـن يـرى النور، ولذلك أنا ذاهب إلى المقهى الآنَ لأن لدي موعـداً مـع الأصدقاء هناك.

وعلى ما يبدو أنني أ يت الحديث كله هنـا، فقامـا معـي وانتهت الجلسة. لكن رعد أصر علـى توصـيلي إلى المقهـى بسيارته، قائلاً إن طريقَه يمر بباب المعظم قبلَ أن يعبـر باتجـاه شارع حيفا، ومع أنني فهمت من إصرارِه إنه يريد أن يقول شيئاً أو يكمل ما بدأه، إلا أن إصراره كان إلى درجة أثارت فـضولي لأعرف ما يريد. في السيارة التي تعمد أن يقطع خلالها المـسافة بين الطالبية والميدان بضعف زمنها الطبيعي، أكد لي أن مشروع الملتقى قابل للتنفيذ بأفضل صيغة وبأقرب وقـت ممكـن، وإن وجود عدنان أو غيـره لا يؤثر على مشروعي، فأجبته بأنـك أنت وعدنان تتنافسان باتجاه هدف، وأنا لدي أفق آخر لا علاقة له بكما، ولهذا فهو خارج هذا البازار، وكررت له: نحن أدبـاء المقهى وكما رأيت فأنا جئت إلى الموعد معك من ذلك المقهـى وها أنا أعود إليه الآن.

نزلت عند ساحة الميدان وتمشيت إلى الحيدرخانة، وكانت تلك المرة الأخيرة التي أكون فيها في المنتدى.

لقد تمت الصفقة في النهاية بين رعد والصائغ في غيابي على ما يبدو، فاتفقا على ثمن لانعقاد ملتقى الشعر الثمانيني، يتمثلُ في مهرجان (الميلاد العظيم) وصدر عدد خاص بالمهرجان من مجلة أسفار، ربما تكفيراً عن العدد الماضي، رغم أنه ليس "جريمة الصائغ"[1] ولكن هذا كله لم يشفع للصائغ بالبقاء، وإنما كان دعماً إضافياً لرعد بندر، في إحكام السيطرة على الرئاستين: رئاسة المنتدى ورئاسة تحرير "أسفار".

صدر العدد (14) من "أسفار" دون أن يكون بين أسماء

---

1 يعمد عدنان الصائغ إلى مغالطة خطيرة، عندما يقول إنه وضع افتتاحية العدد المزدوج 11 و12 من مجلة أسفار مقتبساً إحدى عبارات بريخت التي أصبحت ذريعة مجموعة من الأدباء لتبرير المداهنة والممالأة (أنتم يا من ستظهرون بعد الطوفان الذي غرقنا فيه. إذكروا عندما تتحدثون عن ضعفنا الزمن الأسود الذي نجوتم منه) والذي اعتبره رداً مبطناً على رعد. "لأقحامه مواد عن ميلاد صدام في العدد" تعمد المغالطة لا يكمن فقط في خلطه بين العدد الخاص عن شعراء الثمانينات بما حمله من تحدٍ واضح، وبين عدد "الميلاد" بما حمله من انهيار كامل. بل لأصراره على المغالطة وهو يعلم إن أسفار أصدرت عدداً واحداً مزدوجاً هو 11 و12 الخاص بشعر الثمانينات الذي فصلنا الحديث عنه، وإن عدد "الميلاد" المقصود حمل الرقم المشؤوم 13 .. أنظر مقالته (المنفى الآخر 2 ـ 3 جريدة الصباح بغداد 18 تشرين الأول 2006)

تحريره أي أسم من أسماء العدد المزدوج (11 و12)، إلا إسـم عبد الرزاق الربيعي، ومن اللافت أن أسم عبد الرزاق الربيعـي ظل بعيداً عن تأثيـر العواصف وخراب التحالفات وطافياً فوق الميول والاتجاهات، منذ أيام لؤي وخلال رئاسة علي الـشلاه، ومن بعده عدنان الصائغ، وحتى رعد بندر ـ ثابتاً في مكانه، لا يصعد ولا ينـزل ـ وهو يذكرني هنا بمرونة اللولب الحلـزوني ـ السبرنك ـ الذي علمنا مدرس الفيزياء إنه مثال للمرونة في كونه سرعان ما يعود إلى حالته الطبيعية بعد زوال المؤثر الخارجي عليه.

لكن أكثـر شيء لافت في العدد، الذي أطلعت عليه لاحقاً، على الرغم من التغييـر الجـذري في أسمـاء هيئـة التحريـر وخريطتها، وحجم المجلة وإخراجها وميلها إلى روح الـصحافة الأدبية أكثر من روح المجلة الثقافية، كان وجود نموذج تقـريبي "للمثقف الملثم" ذكرني بسرعة وإلى حد بعيـد بـالملثم الـذي واجهني في مقهى حسن عجمي قبل هروبي من العراق بقليل.

فهذا "الكاتب الملثم"لم يكتفِ بأنْ ينتحل لقباً ويتخفى خلف استعارته، وإنما فعلَ كل ما يليق بأنْ يجعل منه نموذجاً "للكاتـب الملثم" فلأسم الذي استعاره أو بالأحرى انتحله: (الأفوه الأودي) هو في الأصل ليس اسماً، وإنما هو لقب لـشاعر جـاهلي، هـو صلاءة بن عمرو بن مالك، وكان سـيد قومـه وقائـدهم في حروبهم، كما تخبرنا كتب التراث وبينها كتاب "الأغـاني" لأبي الفرج الأصفهاني، وأنه لقب بالأفوه لأنه كان غلـيظ الـشفتين ظاهر الأسنان.

غيـر أن للأفوه أبياتاً تكاد ترتد على منتحل لقبـهِ بالويـل وباللعنة القادمة من أعماق التاريخ حيث حلت علـى "الملـثم" الذي ظن أن أحداً لن يكشفه أو لن يجرؤ على ذلك:

لا يصلح الناس فوضى لا سراةَ لهم

ولا سراةَ إذا جهالُهم سادوا

تهدى الأمور بأهل الرأي ما صلحت

فإنْ تولت فبالأشرار تنقاد

ٍإن النجاةَ إذا ما كنت في نفَرٍ

ِمن أجةِ الغي إبعاد فإبعاد.

وسوى ذلك، من النـزوع نحو التلثم، ما حملتـه الـصفحة الأولى من عدد "أسفار" فقد دس الأفوه لثامه بين صور لـسبعة عشر شاعراً وأديباً عراقياً من مختلف "الأجيال" بينـهم محمـود البريكان ومحمد خضير، وكان الأفوه المزعوم، مندساً على شكل فراغ شبحي في بياض داخل إطار مـستطيل لـصورة غيـــر موجودة.

وتحت هذه الشبحية المدسوسة بين الأدباء قدم الملثم، وصاياه العشرة، ووزعها بيـن "أوامر" لأدباء الداخل، و"شتائم" ضــد من غادروا إلى "أقبية الظلام".

ومن هذين النموذجين يقول في الوصيتين الخامسة والسادسة من وصاياه غير المقدسة ما يلي:

(*على النخبة الشابة من الأدباء أن تنهض ــذه المؤسـسة

الفعالة (المنتدى) البيت الأدبي الذي وضعه لبنته قائـدنا صـدام حسيـن "حفظه الله" نازعيـن عن أخيلتنا دندنة المقاهي، على عالم رحب جميل، لا مكان فيه لمن لا يحمل العراق في قلبه.

*إن الذين غادرونا إلى أقبية الظـلام، غـادروا أنفـسهم، وإبداعهم أولاً، ولم يجدوا في دواخلهم شيئاً يبعث في نفوسـهم الرضا.. لأنهم خلفوا الدهشة في آخر خطوة عبـروا ا الحدود، لا تنتظروا منهم قصائد مهمة، إن القصور في أخيلتهم تحولت إلى قبور، والنساء تحولن إلى أشباح والفرح الذي يحلمون به تحـول إلى حزن سرمدي، إ م الآن دون دهـشة لأ ـم مـوتى دون العراق.)

مع وصايا هذا "المثقف الملثم" الذي أستغرب عزوف الأدبـاء الذين عملوا معه عن كشف تلثمه، رغم مرور خمسة عشر عاماً، بدا أن "طور" الحصار قد أخذُ بعده المزدوج في حصارين أحدهما خارجي ممثلاً بحصار الولايات المتحدة وحلفائها، والآخر داخلي ممثلاً بالسلطة، وهي هنا تتجلى في الساحة الثقافية بـ ـ"الملـثم" الذي يقدم الوصايا من وراء الحجاب ولم يفضح أحد حتى الآن تلك القضية أو يعالجها من الداخل وبشجاعة، خاصة من أندس بيـن صورهم، بشيء من الدراسة والتحليل لظاهرة خطيـ ـرة في الثقافة العراقية.[1]

1 بالنسبة لي فإن "الأفوه " المزعوم معروف تماماً، لكنني أترك هـذه القـضية، للشهود الحقيقيين الذين إندس بينهم، وللأسف فمنهم من سألته عن شيء من ذلك فقاطعني. أعني كشفه وتحليل مغزى "الثقافة الملثمـة" في "المهلـة" الـتي

عربة الغجر

عندما تصبح المنابر في زمن الحرب، مصانع للنيـران لإلقاح نار بنار، وجبهة أخرى لإطلاق تلك النيران على الناس والأدباء على حد سواء، نار القصائد التي تعبـر عن أوضح طبيعة مـن طبائع الفاشية ونار الكلمات المغموسة بدم الـضحايا، يـصبح هجرها جانباً من آلية أخرى لإنقاذ الشعر والفن عمومـاً مـن هاوية خطيرة، هاوية من حطب ونار كانت ترسم طريقها قصائد عبد الرزاق عبد الواحد على سبيل المثال، والتي كانـت رغـم نسيجها الفني القوي محكومة بروح فاشية، ولنتذكر قصيدته عن الخفاجية والبيت الذي يصف فيه المعارك:

سيلٌ من النارِ في سيلٍ يسابقه

من الحديدِ تعرى بينه البشر

وعبد الرزاق عبد الواحد أكفأ الخطـابين في ليـل العـراق، و اراته على حد سواء، فهو يخلطُ البيـان بالحيلـة، والجمـال بالقبح، والتضحية بالقتل، والشوك بالشجر، الأخضر واليـابس، ولا يتوانى عن احتطاب شاعر في لحظة ما، فقط ليمضي بطريقه على نيرانه التي لا تحرقه.

وقد يكون في الواقع أكثر شاعر استخدم النـار والحطـب استخداماً مركزاً يفصح عن فكرته حول هذا الأمر، وهو أيـضاً أكثر من لعب لعبة "الفُرس ا وس" وكسرى، ونـار كـورش،

أعقبت الإنتفاضة، وفي وقت كانت فيه السلطة تمارس شتى أنـواع القمـع والتنكيل وهي ملثمة بـ "اليشماغ".

وسواها كتأكيد لـ "حضارية الحرب".

إلى أن يصل إلى صدام في مدحٍ لا يكاد يباريه فيه أحد:

يا أيها اللا أسمي كل مكرمة

باسم فماذا يسمى جمعها الغضر

إلا إذا قلت يا صدام عندئذٍ

أكونُ سميتها جمعاً وأعتذر

أمام هذا الإرهاب والرهاب الشعري في الوقت ذاته، لم يكن لدى شعراء " الجيل البدوي" من المرتحلين بحلة (الحداثة) الرافضة للشعر النفعي، والتي أصبحت صفة سخرية من جانب المعـسكر المتحصن بصروح الطغيان تحت ذريعة المؤسسات المدنية، وهي في الواقع كانت تعويذات مقاومة وصفات تمرد وعـصيان، إلا أن يجترحوا أساليب أخرى خارج المنـبـر المغطى بظـلال الـدم وصور الطاغية، لإعادة الاعتبار للفن بعيداً عن أبـواق الحـرب وطبولها التي كانت تقرع في كل مكان، لا لرد نذر غزو مزعوم من الشرق بظلال رماحهم وغريزة "التغالب"، ولكـن لاتقـاء حملات غزو وقتل وتدميـر تقوم ا السلطة ذا ا، غزو لا يمكن وصفه إلا بالنـزعة "الدموية" التي تتحكم بعقول رموز السلطة.

"عربة الغجر" كانت واحدة من تلك الأساليب، وهي إضافة إلى كو ا شجرة خضراء مثمرة في أرض تتغطى برماد الحروب، فهي كانت بريشها المغموس بألوان أخرى، وموسيقاها التي تحمل نـبـرة أخرى غيـر قرع الطبول، وبقصائدها التي لا تمجـد

النار، إلا بوصفها نوراً، وليست محرقة، يتحلق حولها الحطابون وهم يرقصون بحبالهم ثم ينحدرون منسحبين عن وديان القتلى، عربة الغجر كانت إضافة إلى هذا كله تعبر في الوقت نفسه عن فهم أستطيع أن أقولَ أنه جديد في أهمية تداخل الفنون وتجاورها لتقديم متعة مستمدة من هذا التنوع من جهة، وطبيعة فهم شعراء الثمانينات لفكرة تقديم الشعر خارج السياقات المعتادة، ولتعبير جماعي عن فكرة " الجيل البدوي" في التكوينات اللا واعية لهذا الجيل، فاستناد حداد مخرج أول عرض قدمته عربة الغجر في رحلته الأولى في معهد الفنون الجميلة الكائنة في المنصور وذلك في العام 1983، يجمع بين كتابة الشعر ودراسة فن السينما أكاديمياً، وكانت القراءات الشعرية والعروض الفنية المرافقة والمتداخلة: الباليه والرسم والموسيقى، تجلياً واضحاً لهذا الفهم خاصة إذا ما عرفنا أن غالبية المسهمين في طقوس المتعة التي انطلقت من العربة كانوا يجمعون اهتمامات فنية وأدبية عدة، لكون أغلبهم من طلبة معهد الفنون الجميلة والأكاديمية آنذاك.

ولعلها المرة الأولى التي كان فيها جمهور الشعر العراقي يرى كل هذه الفنون معبراً عنها في توقيتٍ واحد، بصيغة لا تخلو من براعة، ورغم ما قد يخطر وما تردد بالفعل آنذاك، من تساؤل حول أهمية هذه الفكرة في تعميق خطاب أو أسلوب كل فن على حِدة، فإن ما قدمته العربة مجتمعة بالفنون المتعددة، من صيغ تعبيرية، يعطي الانطباع الواضح بأ ا قدمت ـذه الفنون جميعها شيئاً آخر مختلفاً في فن الإيصال والتلقي. بالإضافة إلى تعبيرها عن جماعية صنع الجمال، في حرب يصنع فيها الموت

الجماعي ويصاغ القبح من قبل فرد واحد هو الدكتاتور ويجري الاحتفال به كحفلة سيـرك على حبل من جثث القتلى.

فمنذ الرحلة الأولى بدا الاحتجاج واضـحاً علـى صـيغة المنـبـر والجمهور، وإلغاء الفصل النوعي بينهما، صار المشهد مكتملاً بالاثنين معاً مثلما عبر عن هذا الاكتمال بتداخل الفنون وتعاضدها وتجاورها لتقديم عرض تتداخل فيه الحواس والفنـون، لكنه يسعى في الدرجة الأساس إلى التنويه لمشروع عام لدى جيل بكامله.

ورغم أن العربة استضافت في رحلا ا المتعددة عـدداً مـن الشعراء من مختلف "الأجيال" ولم تبق مغلقة على من أطلقوهـا فاستضافت عدداً من شعراء السبعينات كخزعل الماجدي وزاهر الجيزاني وسلام كاظم وغيـرهم، إلا أن الفكرة ولدت وأنجزت أساساً من قبل شعراء وفنانين ثمانينيين، بينهم: (استناد حـداد، سعد جاسم ..سعيد شنين، عبد الجبار الجنابي، وضياء مهدي.)

وشارك في ما بعد حميد المختار وعبد الحميد الصائح ودنيـا ميخائيل وآخرون.[1]

1 هذه الأسماء استعنت على استعاد ا بذاكرة الصديق الشاعر سـعد جاسـم الذي كان من بين أسماء أولى انطلقت م العربة، وتواصلت جهوده معها حتى التسعينات أنظر أيضاً إشارته لمحاولات تالية لتقليد الفكرة (جريدة العـراق آب 1993، دون ذكر اليوم في النسخة المصورة التي وصلتني منه) وكذلك اللقاء

وتواترت رحلات الغجر بعربتهم التي لم تكسرها الحرب، ولم يحتطبها الحطابون في نار إبراهيم، لتمثل ظاهرة تستحق الذكر حقاً، كمعلمٍ واضح في "خريطة البدوي" وفي سياق توصيف مشهد الثمانينات الثقافي في العراق. لكن هذه الرحلة كانت تعبيراً مضمراً على ما يبدو لمشهد رحلة جماعية لاحقة جعلت من أغلب غجر العربة، غجراً في كل مكان يعبرون بحاراً وأزمنة أخرى، لينتهوا شتاتاً هذه المرة.

وما الغجر هنا سوى كنايةٍ ناقصة وهاجس أولي لفكرة التعبير عن روح "الجيل البدوي" الاستعارة التمثيلية الأنسب لوصف جانب من تلك النزوحات الداخلية المحدودة.

جائزة الناقد

في أهم فرصة لإطلال شعراء الثمانينات في العراق، نالَ كل من الشاعرين باسم المرعبي وخالد جابر يوسف جائزة يوسف الخال الشعرية في دورتها التي قامت دار رياض الريس بطباعة مجموعتيهما في العام 1988 ـ إلى جانب الشاعر اللبناني يحيى جابر ـ (العاطل عن الوردة لباسم المرعبي و بحثاً عن المهب لخالد جابر يوسف) ومن المفارقات أن قصيدتين من كلتا المجموعتين الفائزتين رفضت نشرهما، قبل أقل من عام من فوز شاعريهما بالجائزة، المجلتان الثقافيتان الرئيسيتان في العراق: الطليعة الأدبية والأقلام، وفي كلتا الحادثتين كنت شاهداً. فقد كان خالد

الذي أجراه مع مصمم أول رحلة للعربة (استناد حداد) جريدة الجمهورية 7 تموز 1992.

جابر يوسف من الأسماء التي اتفقنا أنا والشاعر زاهر الجيزاني محرر الشعر في الطليعة الأدبية آنذاك، على أن يضمها ملف مصغر لأسماء محددة من الثمانينات، لكن قصيدته التي حملت المجموعة الفائزة اسمها وكانت أطول قصائدها، لم تظهر ضمن قصائد شعراء ملف "فضاء شعري" الذي صدر في العدد الثالث لسنة 1987 وضم قصائد لمحمد تركي النصار وباسم المرعبي ونصيف الناصري وأحمد عبد الحسين وكاتب السطور. بعد أن سحب كاظم الفياض قصيدته من الملف في اللحظات الأخيرة قبل نشرها، لأن قصيدته "الطويلة" جرى اختصارها لضرورات النشر.أما قصيدة المرعبي فقد كنا معاً في دار الشؤون الثقافية بعدما انتقلت إلى منطقة سبع أبكار، وكنت أسمع مبررات غير مفهومة من الشاعر الفلسطيني خيري منصور المحرر الشعري لمجلة الأقلام آنذاك، وهو يقول للمرعبي في خلاصة كلامه أن قصيدته (كل الطرق لا تؤدي إلى ماجيرا) التي ضمتها المجموعة لن تنشر! غير أن صدى الجائزة عربياً والتساؤلات التي رافقت الكتابات عن هاتين المجموعتين، ولدت قناعات شعرية أخرى على ما يبدو لدى المجلتين اللتين نشرتا في أعداد قريبة لاحقة قصائد للشاعرين حيث نشر خالد جابر يوسف لأول مرة في الطليعة الأدبية بعد فوزه بالجائزة فيما نشر باسم للمرة الأولى كذلك في مجلة الأقلام رغم أنه كان قد نشر قصائده الأولى في الطليعة الأدبية قبل ذلك بعشر سنوات!كانت الجائزةُ مناسبةً نموذجيةً لجميع الشعراء المهمشين ليس في الثمانينات فحسب، بل في عموم الشعر العراقي، للتنبيه إلى أن الشعر الحقيقي لا يمكن تغييبه، ومثلت في الوقت نفسه نوعاً من الإصرار

على كسر دائرة الحصار، والخروج علـى نمطيـة الإصـدارات السائدة آنذاك من قبل دار الشؤون الثقافيـة المنـشغلة بأشـباه المواهب على حساب أصوات حقيقية في الشعر العراقي، خاصة وإن مجلة الناقد التي تبنت الجائزة كانت من ا ـلات المحظـور دخولها، وا مها أدباء المؤسسة الثقافية بأ ا نسخة أخرى من مجلة شعر ليوسف الخال أو مجلة حوار لتوفيق صايغ، وليكتمل مشهد التغييب، وروح الثأرية لدى المؤسسة الثقافية، فإن الـشاعرين لم يستطيعا السفر لحضور حفل التكريم الذي أقامته ا لة، ولم يعبأ أحد في تسهيل أمور سفرهما.

أكثر من ذلك تحولت مناسبة الجائزة، مناسبة نموذجية للتأليب على كل مشارك فيها، والتشمت السخيف بمـن يقـدم علـى المشاركة في الجائزة سواء "فاز" أو لم "يفز" لأنه سيبدو كالباحث عن شرعية خارج الوطن! لكن "البدوي" لم يكن مواطناً بحقوق معروفة ليتشبثَ بوطن مفترض، ولكنه كان دائمـاً متطلعـاً إلى البحث عن "الوطن" خارج الأسوار.

ففي دورة العام التالي، التي أعلنت دون أن يكـون بيـ ـن أسمائها الثلاثة الذين حصلوا على الجائزة في دورته الثانية لعـام 1989 أي اسمٍ من بين الشعراء العراقيين المشاركين رغم كثرة أعدادهم وتنوع تجار م، استغلت صحافة المؤسسة الثقافية تلك المناسبة لنشر مقالات التعريض والتشنيع، على المشاركين، وقـد كانت جريدة (حراس الوطن) التي تصدر عن دائـرة التوجيـه السياسي في وزارة الدفاع أكثر المنابر تعرضـاً لهـذا الجانـب وتعريضاً بالمشاركيـن الذين كان أكثرهم (هم حراس الـوطن

المفترضون) إذ كانوا لا يزالون جنوداً يؤدون الخدمة العسكرية، رغم انتهاء الحرب العراقية الإيرانية.

فقد كتب "المحرر الثقافي" للمجلة متابعة عن الجائزة في دور ا الثانية، وأورد أسماء عشرين شاعراً كلهم من شعراء الثمانينـ ـات ممن شاركوا للحصول على الجائزة، وكأنه حصل على نسخ من المشاركات من لجنة الجائزة، رغم أن العدد كان أكبـ ـر من ذلك بكثير، مما يشيـ ـر إلى حجم التوجه للنـ ـشر خـ ـارج العـ ـراق، والإقبال على كسر الحصار الثقافي المحكم على الشعراء آنـ ـذاك، وبعد أن يورد تلك الأسماء يورد مقاطع من تقرير اللجنة حـ ـول طبيعة المشاركات وكأ ا خاصة بالشعراء العـ ـراقيين وحـ ـدهم: (وقد استبعدت اللجنة المنظمة العديد من ا اميع العشرية لأ ا " كانت تتراوح ما بين محاولات انشائية لمبتدئيـ ـن، وبـ ـين نمطيـ ـة تكرر الشعر الحديث، وقبيح يصطنع باسم التجديد" جاء ذلك في بيان اللجنة الذي أصدرته بعد إعلان الجائزة وأضافت :أن أغلبية ا موعات الشعرية المشاركة اتـ ـسمت بادعـ ـاءات عريـ ـضة وسورياليات فجة.فتهانينا.) وبكلمة انينا التي يـ ـضعها المحـ ـرر الثقافي لحراس الوطن في سطر خاص، كافية لاختـ ـزال طبيعـ ـة الموقف من شعراء " الثمانينات" بوصهم بدواً مسلحين، ليـ ـسوا من (حراس الوطن) الذي يخص آخرين ويختـ ـصون بـ ـه أيـ ـضاً آنذاك.[1]

---

1 حراس الوطن العدد 16 -7 كانون الثـ ـاني1990/ متابعـ ـة تحـ ـت عنـ ـوان (الفائزون بجائزة يوسف الخال)

الفصل الرابع
مخطوطةُ "الشهداء" وغنائم الشعراء!

شعراء "التعبئة" والقصيدة المدججة!

عندما تصبح المؤسسات الثقافيـة في أي بلـد جـزءاً مـن التعبيـرات الدوغمائية الصريحة للسلطة، وذات النـبرة التظليلية القائمة على ديماغوجيا إعلامية تفقد أية أهمية تفاعلية لها في الحياة الثقافية لذلك البلد وتتحول من قناة ثقافية مفترضة تؤسس لصلة تفاعلية مع المثقفيـن ونتاجا م الإبداعية، إلى خـصمٍ ينبغـي مواجهته بما يشيعه من أنماط ثقافية معينة تسعى إلى درج ما تقدر عليه من مثقفي البلد تحت لافتة السلطة.

وفي بلد كالعراق يصبح فيه كل شيء، في خدمة هذه السلطة، لا يمكن لمثل هذه المؤسسات إلا أن تكونَ جزءاً من آلية عامـة، تمارس بعدائية واضحة مهمة إهانة الرأي الآخر ونفيـه وسـحق أصحابه بشتى الوسائل.

مثلت الثمانينات في هذا ا ال "مرحلـة" الـصعود الأقـصى والوصول إلى ذرى خطيـرة في هذا السياق لناحية ما كانـت تمارسه تلك المؤسسات من مهمات محاربة المثقف العراقـي، في الوقت الذي كان يجري فيه شراءٌ منقطع النظيـر للعديد مـن المنابر والأقلام العربية، ومن بينها أدباء كنا نعتبـرهم كباراً، قبل أنْ تقزمهم هذه الآلية مرة واحدة وإلى الأبد.لم يكـن يـدخل للعراق من المطبوعات العربية إلا عدد محدود من ا لات التي إما كانت تابعة أساساً للسلطة وتصدر في الخارج كـ ـ "الـوطن العربي" و"الطليعة العربية" أو فلسطينية تتلقى دعماً من العـراق كـ "اليوم السابع" الصادرة في باريس و"الأفق" التـي تـصدر

في قبـرص، وهي على العموم ليست مجلات ثقافية متخصـصة لكن حتى عندما ينشر أحد شعراء الثمانينات، قصيدة أو موضوعاً في صفحات الثقافية وتحديداً "اليوم السابع" التي كثـر تـداولها بيـن الأدباء، فإن الرقابة في وزارة الثقافة والإعـلام، سـتقوم بقص الصفحة التي تحتوي تلك القصيدة وهـو مـا حـدثَ في مناسبات عدة. بينما لم أتذكر أنْ حـدثَ وحـذف أي مـن الموضوعات السياسية المنشورة التي يبدو أنـه كـان منـضبطة وملتزمة بدقة أو أن الرقيب الثقافي في العراق كان أكثر تـشدداً من الرقيب السياسي، وربما أكثر خوفاً، من سواه.

أتذكر في هذا السياق مثلاً، أعني التوجه للنشر في المجلات التي تصدر خارج العراق، أن الشاعر الراحل رياض إبراهيم اتفق مع الشاعر الفلسطيني محمود درويش خلال إحدى مـشاركاته في مهرجان المربد الشعري وكان ذلك في شهر تشرين الثاني من عام 1987 إن لم تخني الذاكرة، على إعـداد ملـف عـن شـعر الثمانينات في العراق لنشره في مجلة "الكرمل" التي كانت لرياض علاقة طيبة مع سكرتيـر تحريرها آنذاك الشاعر سليم بركـات الذي زار البلاد قبل ذلك بعام، وعندما بدأنا بجمع المواد في اليوم التالي، لتسليمها إلى محمود درويش، كان هناك، لغطٌ في أوساط المهرجان عن أن درويش اتفق مع حميد سعيد، رئيس الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، ورئيس تحرير جريدة الثـورة وعـضو مجلس الإعلام القومي في وقتها، على دخول مجلـة "الكرمـل" للعراق ولم تكن تدخل آنذاك، وخلال الجلسة في لـوبي فنـدق المنصور ميليا، سألنا درويش عن حقيقة ما سمعناه عن الـسماح

بدخول المجلة، وفي دواخلنا رغبة حقيقية أن ينفي الموضوع لمـا نكنه للمجلة من احترام. فأكد الخبـر بـشيء مـن الفـرح والاحتفاء، معبـراً عن الأهمية النموذجية التي ستتحقق من خلال وصول مجلة "الكرمل" إلى دائرة كبيـرة من القراء والأدبـاء في العراق، وهنا وبحماسة الجرحى، مما نعيشه من واقع ثقافي مهمش بل كاد يلغي تجاربنا، رحنا نفسر له خطورة مثل هذا الأمر، لأنه يعني كما تولى توضيحه له المرحوم رياض إبراهيم: أما إحجـام المجلة عن نشر نتاجات شعراء العراقيين المنفييـن، لأن ذلك يعني مصادرة المجلة من الرقابة، وهو ما يؤدي إلى حرمان القراء الذين "تبحث" عنهم المجلة أو أن تضطر "الكرمل" إلى نشر نتاجـات شعراء السلطة في العراق، ليـسمح لهـا بالـدخول وفي كلتـا الحالتيـن، ستفقد المجلة مصداقيتها لدى الشعراء المهمشيـن وما أكثرهم في العراق، وعلى هذا الأساس لا يمكننا المضي أكثـر في قضية الملف الشعري الذي اتفقنا عليه، وهنا احتدم النقاش، حيث اعتبـر درويش التراجع عن فكرة الملف نوعاً من الإهانة، فبـدأ يصرخ بألفاظ عصبية، جعلت رجال الأمن في صـالة الفنـدق يتقدمون لاستدعاء المرحوم رياض إبراهيم واستجوابه في زاويـة مجاورة عن سبب إزعاجه لضيف "الرئيس القائد"[1] ولا أريـد أن

1 كان ضيوف مهرجان المربد ينقسمون إلى مستويات، فمنهم من يـصنفون ضيوفاً على وزارة الثقافة والإعلام، ومنهم من يصنفون ضيوفاً علـى مكتـب الإعلام القومي، والمستوى الأول هم ضيوف الرئاسة، الذين كانت تخصص لهم سيارات من مراسم ديوان الرئاسة، ولهم برنامجهم الخاص، ومن هؤلاء نـزار

أطيلَ في تفاصيل هذه الحادثة، وتفاعلا ا الكبيـ ـرة بعد ذا ـ ك، لأنني هنا بصدد إيراد نموذج وظاهرة عامة يمثلها شاعر له مكانته، غيـ ـر أني ليس في نيتي الإساءة إلى أحد، وقد يكون لطرح هذه التفاعلات مناسبات أخرى وحديث ليس هذا مكانه.

اكتفي هنا بالإشارة إلى ما كتبه محمود درويش نفسه عن تلك الحادثة في مقالته التي نشر ا مجلة "اليوم الـ ـسابع" الفلـ ـسطينية الأسبوعية التي كانت تصدر في بـ ـاريس تحـ ـت عنـ ـوان " أني أعترف" وهي مقالة كانت لها انعكاسات وتفاعلات كبيـ ـ ـرة على الهاجس الأمني لدى من اشترك في ذلك الجدل لما تـ ـضمنته من إشارات " تخوينية" تقترب من التحريض على أولئك الذين " لا يحبون بلدهم" وهو يخوض حرباً "مقدسة" ضد الظلام.

لم تعد تعبيـ ـرات تلك المؤسسات ومنابرها الإعلاميـ ـة إذنْ سوى جزء من بنية سلطوية، لا يمكن التعايش معها أو اعتبارهـ ـا معزولةً عن السلطة، لكن مثقفاً كالمثقف العراقي، ظل معـ ـزولاً عن كل وسائل الإعلام التي من الممكن أن تستوعب صرخته أو حتى غناءه، وسط مشهد الموت المتواصل طيلة سنوات الحرب، لا يستطيع أن يرتضي هذا الوضع، غيـ ـر أن الحلول أمامه كانـ ـت يسيـ ـرة ومحدودة، فليس ثمة منابر مستقلة يستطيع التعبيـ ـر فيها عن ذاته المحتجة، كي لا أقول عن موقفه، لأن ذلك كما يبدو لي سيدخل في نوع من الادعاء، فمن ذا الذي يـ ـستطيع أن يقـ ـول

قباني وسعاد الصباح ومحمود درويش. الذي خاطب لطيف نـ ـصيف جاسـ ـم بعبارة "وزير الشعراء" في مقدمته التي سبقت إلقاءه قصيدته في المهرجان.

للسلطة في العراق لا بفم ملآن وبوضوح، دون أنْ يفقد حياته؟

يستطيع فقط مراوغتها بخطاب ملغز، وإزعاجها، بمستويات تعبيرية، تبدو غير مفهومة بالنسبة لها، وتنطوي على "شفرات" كثيرة، يجعل من الأحلام التي تحتويها غير قابلة للانتهاك، لكنها تحملُ الموقف، الذي لم يستطع الأديب العراقي إعلانه مباشرة.

كانت الصحف والمجلات العراقية الصادرة في ذلك الوقت، مشحونة بأجواء الحرب، وتملأ صفحاتها بصور (القائد الضرورة) وبأراجيز في المعركة التي تكتب تحت تأثير مشاهد الموت التي تختلط فيها جثث العراقيين والإيرانيين، في برنامج تلفزيوني يومي اسمه (صور من المعركة) وتحقيقات يومية لأدباء من كل الأجيال، عن بطولات "مزعومة" للجندي العراقي الذي كان يموت يومياً في حرب يرفضها.

برنامج "صور من المعركة" هذا كان جزءاً من آلية تعميم الموت في البيوت، حيث تقوم الكاميرا وللمرة الأولى بنقل الحدث بعد ساعات من وقوعه، فترصد صور الضحايا التي لا يمكن تمييزها تماماً وإذا ما كانت تعود لضحايا من الجنود العراقيين أو الإيرانيين، رصداً دقيقاً حتى ترى الدم وهو ما زال ينزف من جسد القتيل، وهو في النزع الأخير! ومناظر التشوهات واختلاط الأعضاء في أتون جحيم شامل لا يتوانى المذيع (الشاعر) خلاله عن التذكير بان هذا هو فعل (نشامى القائد) الذين جعلوا "الفُرس المجوس" وجبة شواء جاهزة للضواري.

كان الإعلام إذن إعلاماً مسلحاً والثقافة جزءاً من تلك الأسلحة، وبهذا المعنى فقط، سنرى صعود نجوم يطلون علينا في ساعات الدم من شاشة التلفزيون والإذاعة والصحف، تحت مؤثرات بصرية غاية في القسوة، وكلمات لا تقل قسوةً في التحريض على الموت (في سبيل القائد) الذي يقود ملحمة تسلم تعليماتها من نبوخذنصر وحمورابي وسعد بن أبي وقاص! وربما كان ذلك ما عبر عنه شاعر عربي (كبير وصاحب قضية!) عندما كتب بعد إحدى زياراته لبغداد في زاوية له في مجلة عربية كانت من بين القلائل التي يسمح لها بالدخول للعراق بأنه رأى في العراق (التقاء اليومي بالتاريخي، في تصدي العراقيين للظلام الإيراني!)

هكذا كانت بإيجاز صورة المشهد العام للإعلام العراقي، الذي لم يشهد في تاريخه، غياباً فاحشاً للحظة صدق واحدة في وصف ما يجري أو حتى الإشارة الخفية لصورة الواقع المرعب الذي تعيشه البلاد، وهي تفقد أبنائها بالتدريج، أضحية غير مباركة في حرب أقل ما يمكن أن يقال عنها أنها: حرب باطلة وقذرة.

في ظل مثل هذه الأجواء لا يمكن للمرء أن يذهب بعيداً في وهم تقصي أية نماذج يتم الترويج لها في هذا المناخ، على أنها تمثل الأدب العراقي، رغم أن ماكنة الإعلام ومطابعها في بغداد وبيروت كانت تطبع، المزيد من الكتب لحساب دائرة الشؤون الثقافية في وزارة الثقافة والإعلام، من كتب شعرية وروايات وقصص، من أدب المعركة وقصص تحت لهيب المعركة، وجائزة قادسية صدام للقصة والرواية - دون الشعر! - الذي كان

جوائزه "للقصائد" وبشكل فوري ومحكم وحيد هو الدكتاتور، وغيـرها من الكتب الأخرى بالعشرات شهرياً، وفي مثل هـذه الأجواء أيضاً يحق لنا أن نتساءل أين ذهبت تلك الكتب وأين هم كتابها في أية ضفة وماذا يفعلون وكيف يعيدون قراءة ما كتبوه؟

وفي نظرة لطبيعة الصحف العراقية الصادرة خلال سـنوات الحرب ضد إيران، سنلاحظ أمراً أساسياً وهو سيطرة شـاعرين من جيل الستينات الذين شكلوا ثقافة السلطة علـى صـحيفتي الثورة والجمهورية، وهما حميد سعيد وسامي مهدي.. وسنلاحظ أيضاً أن هذين الشاعرين جرى استدعاؤهما من خارج العـراق لتولي رئاسة تحرير الجريدتيـن، فقد عمل سامي مهدي لوقـت وجيز مديراً عاماً لدائرة الشؤون الثقافية بعد عمله في الـسفارة العراقية بباريس، قبل أن يعيـن رئيساً لتحرير الجمهورية حـتى حرب الخليج الثانية وهو المنصب الذي يعتبـره نقطة تحـول في حياته الأدبية[1] أما حميد سعيد الذي سبق أن قضى مدة زمنية في أسبانيا ملحقاً ثقافياً ثم بالرباط بالمنصب نفسه فقد عيـن رئيساً لتحرير جريدة الجمهورية ومن ثم الثورة في المرحلة نفسها وبقي حتى حرب الخليج الثانية.

هذا التوثيق نراه مهماً حين نحاولُ رصد طبيعة النتاج الثقـافي العراقي خلال سنوات الحرب العراقية الإيرانية، خاصـة عنـدما نتحدثُ عن ولادة جيل شعري جديد في مثل هذه الظروف.

كانت هاتان الصحيفتان موجهتين بشكل أساسي لتزييـف

1 (راجع كتابه الموجة الصاخبة ص 66)

الوعي بكل مستوياته، ومن بينه الوعي الثقافي لجيل جديد مـن الأدباء العراقيين، ولأن صفحا ما الثقافية كانت منـبـراً لأدباء السلطة من جيل الستينات، فمن الطبيعي أن يعرض عنهما الأدباء الشباب الذين كانوا مهتمين بقراءة المـشهد الثقـافي العراقي خلال سنوات الستينات، وهما من جانبهما استشعرتا هذا التوجه لدى أدباء الثمانينات، فسعى كل من حميد سعيد وسامي مهدي، إلى محاولة إقصاء هؤلاء عن المشهد، إذا رأوا فيهم خطراً على توجه التزييف الذي أرادا به تشكيل ثقافة تلقينية، ـدف الثأر من منافسيهم من أدباء الستينات الآخرين الـذي جـرى إقصاؤهم عن البلاد كلها عندما شهدت اية العقـد الـسبعيني هروب الأغلبية منهم إلى خارج العراق في أعقاب القمع الثقـافي والسياسي الشامل الذي أعقب تولي صدام للسلطة.

من المفارقات، ولعلها مسألة طبيعية في مثل هذا الحال، أن لا نجد من شعراء الثمانينات من ينشر قصائده أو آراءه في أي مـن هاتين الصحيفتين، رغم أن عدداً مهماً منهم كان يعمـل في "قسم التصحيح اللغوي" لكل من الصحيفتين، وللموضوعية سنستثني شاعراً واحداً حظي برضـا الإثـنين معـاً ونـشر في الصحيفتين مرات عدة، وهو عدنان الصائغ. وان نرى بالمقابل أسماء لا تحصى لأدباء يظهرون ويختفون بالسرعة ذا ا، مثلمـا لا يترك ما ينشرونه من قصائد في هاتيـن الصحيفتيـن أي أثر في الوسط الثقافي الذي كان يغلي ضد هذا التزييف.

ولعل في خطوة جريدة الثورة بتخصيص صفحة تصدر يـوم الثلاثاء من كل أسبوع، للأصوات الجديدة، شكل فاصلة نوعية

إضافية أخرى، ذلك أن هذه الصفحة صارت تعد نوعاً من نظام التراتبية غيـر الجائزة في الشعر، وفي إضفاء نوع من الابتـسار على طبيعة رؤية المؤسسة للشعر الجديد. فلم تـنجح في جلـب أصوات مهمة، إلا قليلاً لتختفي بسرعة ودون أن تترك أي تأثير.

ربما من المفارقات أيضاً أن صحيفة مثل صحيفة العراق، التي كانت تسمى التآخي وتنطق باسم الأكراد قبل أن يتم تحويلـها إلى جهة السلطة من جديد، شكلت نوعاً من الفسحة والهـامش الذي لجأ إليه عدد من شـعراء الثمانينـات لنـشر نتاجـا م وتصورا م الأولية عن الشعر العراقي، ربما لأن محررها الثقـافي المرحوم أحمد شبيب ـ أبو صارم ـ لم تكن لديه عقدة أدبـاء السلطة، ولا نـزعة الوصاية، والحس النبوي، كما هو الحال مع صنويه، أو لأن الصحيفة وصفحتها الثقافيـة لا تمثـل للـسلطة عموماً سوى منـبـر مهمل ولا يثيـر الانتباه ولا التأثير، لكن هذا الانتباه سرعان ما سيتوفر وتلفت الصفحة الثقافية اهتمـام كل من حميد سعيد وسامي مهدي اللذين حـاولا كـل علـى طريقته القبول بشكل ما بفكرة وجود جيـل جديـد حـسب تصورا ما له، وكأن أن تبنت الصفحة الثقافية لكل من الثـورة والجمهورية، أسماء شعراء يمثلون ذات توجها م الشعرية وجرى التبشيـر م بمقالات ودراسات وإشـارات متعـددة. لكـن المؤسسة الثقافية للسلطة لم تستطع أن ضم فكرة وجود جيـل ثقافي لا يدين لها ولا لرموزها لا بفضل ولا ولاء. وإنما هو جيل مضاد متمرد، سيتحولُ إلى مخاصم عنيد لتلك المؤسسات حـتى النهاية.

يمكن هنا أيضاً أن نشير إلى مجلة "الثقافة" لصاحبها الدكتور صلاح خالص الذي تبنى نشر قصائد عددٍ من شعراء الثمانينات قبل أن تتوقف المجلة عن الصدور بسببِ المضايقات التي كانت تمارسها مؤسسات النظام الثقافية لإفراغ المشهد من أي منبر حر حتى وإن كان محدود الانتشار، لصالح ما تريد أن تسيده من نموذج ثقافي.

هنا من مجمل هذا النفي المؤسساتي المركب، الذي خلق جيلاً "بدوياً" غير مطواع للتدجين، وغير الخاضع بالولاء إلا لتمرده، بدأت برأيي تتشكلُ أولى ملامح "المنفى الداخلي لشعر الثمانينات" منفى متصلاً بسلالة لا تنقطع في العراق، بدأت منذ عبد المحسن الكاظمي وتواصلت مع الجواهري والبياتي وسعدي يوسف ومظفر النواب، في مراحل منافيهم المتعددة، وتواصلاً كذلك مع أسلافهم الستينيين والسبعينيين أيضاً.

سيتذكر شعراء الثمانينات الذين أصبح أغلبهم اليوم في المنفى الجغرافي الواسع، فصول الحكاية القديمة الجديدة، حكاية المنفى متعدد الطبقات الذي تبدأ بذوره في التشكل في الوطن، قبل أن يحملوه معهم خارج الأرض الأولى، لتنبت هذه البذور أشجاراً حزينة ودامعة لكنها مورقة وتحلم بالأشجار هناك بالأرض الأولى من جديد.

مديح المعسكرات وفجر البنادق

إشكالية العلاقة بين المثقف والسلطة، إحدى أهـم الظـواهر التي حكمت تاريخ الأدب في العالم، وهي على العموم إشـكالية قائمة وقد سال حبـر كثيـر، ودم أيضاً لكن على طرف واحد من هذه العلاقة.

غيـر أن موضوع الثقافة العراقية، ينطوي على خصوصية ما في تحديد مفهوم وطبيعة هذه العلاقة، إذ لا يوجـد في العـراق مثقف سلطة، بالمعنى الذي عرفته أوربا، في النصف الأول مـن القرن العشرين، المثقف الذي يغني السلطة بأفكاره ويـشارك في خلق آليات بنائها، وكذلك لا يوجد مثقف أنتجته الـسلطة في العراق على خلفية فكرية واضحة، هناك مثقفون، انـدرجوا في السلطة دون أن يكونوا جزءاً منها، بمعنى أ م أشبه ما يكونـون بأعضاء مشاركيـن، وليسوا فاعليـن في البنية الأساسية للسلطة التي تقوم أساساً على بنية أمنية مخابراتية، وليست الثقافة في بنيـة المؤسسات سوى تابع يخضع لشروط هذه البنية، الـتي بـدت وكأ ا البنية التحتية للسلطة في العراق.

السلطة في العراق من ناحيتها أيضاً، تمتلك نزعات لا تقـوم على احترام الدستور، وملامح ا تمع المدني التي دمـرت كـل إمكانياته، كما أ ا لا تقوم على مفهوم الدولة، بل على مفهـوم قبلي متخلف، لا ينظر للوطن إلا من خلال منظار القريـة، ولا

يحكم الشعب إلا بمنطق العشيرة، وأحكام هدر الدم، وعدم المعاقبة على جرائم الشرف، والأفكار التي كان أبناء العراق يدفعون تحت شعاراتها إلى الحروب، هي شعارات تخاطب، أكثر النقاط ظلامية وتخلفاً في الإنسان.

ثمة نوع آخر من المثقفين، هم أولئك الذين لبسوا جلد الضحية ثم سرعان ما سكنتهم روحها بقوة، فصاروا جزءاً من القطيع تحت وطأة ضعف ساحق، فكانوا بذلك جزءاً من آلية الترويض التي استخدمتها السلطة في العراق، لإرهاب الآخرين، ممن رفضوا أخلاق الضحية.

شاعر "ثمانيني" غادر العراق في العام 2000، يعلن في أكثر من شهادة كيف كانت السلطة، تدق باب بيته ليلاً في إحدى محافظات العراق، لتطلب منه الكتابة عن الحرب، بمعنى أن يتحولَ من (حطب إلى حطاب) وأنا أذكر كيف جاء، إلى بغداد منتصف الثمانينات وهو يحمل مجموعته الشعرية الأولى التي تقوم على "البذل العطاء" في تلك الحرب، وهو يبذل (جهوده) لدى دار الشؤون الثقافية العامة لتطبعها له، ثم أتبعها بكتابين آخرين أحدهما شهادات عن (المعارك) طبعت جميعها في سلسلة (أدب قادسية صدام) ونال مكافآتها قبل أن يتحولَ في زمن الحصار إلى التصعلك، ثم النفي! وأنا هنا لا أسمي لأن القصد ليس هو النيل من أحد، ولا الخلط بين الحطب والحطاب، أو بين الشوك والحطب، أو حتى بين النار والحطب، بقدر ما هو التنويه إلى ظاهرة استشرت لدى البعض فور عبورهم الحدود بدعوات من مهرجانات في بلدان شقيقة.

لقد كانت السلطةُ ساحقة حتماً، لكـن كـل الظـن، أن المثقفيـن العراقييـن، ربما هم أقل من دفع ثمنها إذا ما قيست بما دفعه عامة العراقييـن، فهل يحق لهم أن يعلنوا بطولا م؟

الصورة التي ظهر ا الأدب العراقي، خلال سنوات الحـرب مع إيران، لا تسر أي مثقف عراقي علـى الإطـلاق، وعلـى "أبطال" هذا المشهد أن يكونوا أبطالاً حقيقيين، ليعترفوا بذلك، لا أن يستمروا في توارث أخلاق الضحية. فقد كان بينـهم ذوو فؤوس كبيـرة، وصغيـرة، وجامعو شوك بقفـازات لتغذيـة النار، ولكن كان بينهم أيضاً الحطب، الكـثير منـه، والعزلـة والهروب البعيد نحو البداوة.

لكن هل علينا أن نرفع مقاصل أخرى ـ ثقافية هذه المرة ـ لهؤلاء الذين دفعهم الذعر الداخلي، أو قلة الحيلة أو الرغبـة في الحصول على مغانم زائفة ووجاهة زائلة، إلى مغازلة الـسلطة أو في أحسن الأحوال عدم الاحتجاج على جها الدموي؟

أم نتمتع بروح التسامح، التي ينادي ا البعض، وكفانا ما بنا من روح الثارات التي ظلت السلطة تحاول إيقاظها كلما أحست بالخطر يدهمها هي.

ثمة نموذج آخر من المثقفين، (ساير السلطة) خوفـاً مـن أنْ تسحقه عجلتها، لكن هذه المسايرة سرعان ما تحولت ـ ومـن الطبيعي أن تتحول ـ إلى خدمة البنية القمعية التي مارست أذاها ضد زملائهم الآخرين، وهو كما نعلم أخطر أنواع القمع. لكن بيـن هؤلاء من فك ارتباط عجلته بالسلطة السائرة نحو الهاوية،

والجميل في هؤلاء البعض أنه لم ينكر مسيـرته غيـر الحميـدة تلك، فاعترف بشجاعة، وإن انطوى اعترافه على تبريـر، بأنـه كان غيـر أمين لضميره الثقافي لكنه انحاز له في الآخر.

هذا النمطُ من المثقفين، يعين حقاً على إعادة تقييم مرحلـة بكاملها، وسيكونُ من عناصر بناء مشهد آخر للثقافة العراقيـة، ولكن الخطيـر حقاً أن يصر البعض على أ م كانوا "أبطـالاً" هناك، ولم يكن بمقدور أحد أن يكون كذلك، فكيف بمن كان شيئاً آخر ربما أقرب إلى ما يناقض نموذج البطل المزعوم. وهو ما شكلَ لدى العديد من الهاربيـن من كابوس القمع والإرهـاب، نوعاً من المرارة، دفعتهم إلى عدم قبول هذا "البطـل" بالـشكل الذي يطرحه، فواجهنا سيلاً من الا امات والا امات المـضادة التي شغلت أوساطنا بما هو ليس ثقافياً بالتأكيد، وأسهمت تلك المواجهات في تغييب حوار هادئ وحضاري عن تظهيـر حقائق تفاصيل المشهد، وربما كان مدعو "البطولة" هؤلاء راضيـن عن هذا الالتباس لأنه يخلط الأوراق، فكأن الذعر الذي يبدو أنه ظل يسكنهم رغم خروجهم من العراق، قد دفعهم إلى صـنع هـذا الواقع، وكأ م يريدون طمس الماضي غيـر السار بالتأكيد.

المطلوب برأيي حوار هادئ وعميق، بعيداً عن الإلغاء وعقـد المحاكمات، ولكن بمراجعة نقدية تغني الجميع وقد ترضي الجميع ولا تسيء لأحد. ومن الجانب الآخر مطلوب ممـن يروجـون لبطولات وهمية، إيقاف هذا الماراثون الذي لا يبدو أننا سـنرى في ايته جبل الأولمب من جديد!

النقد الأدبي بدوره مدعو إلى قراءة نتاج هؤلاء على خلفيـة

الواقع الذي كتبت فيه، لنعرف ما إذا كانوا "أبطالاً" أم "ضحايا" أم محتجين أم متواطئين، أم مهادنين، النص وحده هو من يكشف مثلَ هذه الوقائع، وليس الادعاء والتنطع في الكلام الزائف. فطبيعةُ النصوص التي كتبت في سنوات الحرب، تنطوي على ظواهر فنية ونفسية معينة، تستدعي دراستها لتقرير حقيقة أية صفة من هذه الصفات التي تساق جزافاً على الغالب.

الدعوة إلى قراءة النصوص الأدبية من منظورٍ نقدي جاد، ستوفر علينا المهاترات الطويلة التي لا طائلَ منها، ولن تغضب أصحابها بالتأكيد لأنهم هم الذين كتبوها، إلا إذا أخذتهم العزةُ بالإثم فرأوا في قراءة من هذا النوع تجنياً وسعوا لرد استنتاجات النقد بتبريرات أقلامهم المنقولة إلى ضفة أخرى، وحبرها السائل في كل مكان، عندها فقط تصبح المكاشفة الوقائعية سبيلاً لحسم الحوار، وهو أمر غير حميد في النهاية.

مثل هذه المقدمة أراها ضرورية لفحص نماذج محددة من الكتابة في "عقد الثمانينات" بينها هنا نموذج اتهم بأنه يمثلُ الخطاب الذي سيدته السلطة في تلك "الفترة" فيما يرد أصحابه التهمة عن أنفسهم بالقول، إن النصوص الأخرى القائمة على المراوغة والتخفي هي التي كانت تخدم السلطة!

وللشاعر في إشكالية العلاقة الملتبسة هذه مكانة خاصة لا تضاهيها مكانة أي مثقفٍ آخر داخل الأنواع الأدبية، ذلك إن الشاعر في الثقافة العربية صوت الجماعة، وابن القبيلة البار، وهو المعبر عن لقاح الأحلام بحبر الجماعة. إن هذه الصورة المضاءة للشاعر في تراث الثقافة العربية جعلته أكثر استهدافاً من

سواه، سواء من قبل المؤسسة التي تحتاج إلى توظيفه في سياقها أو تلك المضادة التي تريد التنكيل برموز المؤسسة التي تتصارع معها سياسياً. كذلك من كل من الجلاد والضحية.

عدنان الصائغ أحد أبرز النمـاذج الـتي نالـت نـصوصها وسلوكها قدراً من ثنائية الجدل هذه، ولا نريد هنـا أن نحـاكم الشاعر على سلوكه لأنه بالنهاية واحد من أولئك الشعراء الذين كانت عجلة السلطة، أقوى من أن يقفوا في وجهها، فلا أحـد يستطيع مطالبته بأن يكونَ "بطلاً" في "فترة" تاريخية لا بطولة فيها إلا للموت.

ولقد كان الصائغ خلال العقد الأخيـر، خاصة بعد خروجه من العراق، صيداً سهلاً، للمعنيين بتصفية الحسابات الضيقة، أو لمن دأبوا على انتهاج "نزعة التغالب" لكنه بالمقابل وفر لهم تلك الفرصة بنفسه، ليصبح ذلك الصيد السهل بفعل الصياغة الأخرى لتاريخه الشخصي بمجرد عبوره إلى الضفة الأخرى.

ولأن الصائغ ظل يشتكي من تـضخيم الآخـرين لأخطـاء سيـرته الثقافية في العراق لمقاربتها من رتبة الجريمة، فإنه كان قد رفع تلك الأخطاء، وقبل ذلك بقليل، إلى رتبة "البطولة".

من جهتي أرى أن كلا المستويين غيـر دقيقين. ولأني غيـر معني بسيـَر الأخطاء والبطولات، ولكي أحقق للصائغ رغبته في التركيز على البنية الفنية والفكرية للنص فإنني سأناقشُ الأمر من وجهة نظر أخرى تماماً، لأصلَ إلى نتيجة تنفي عنـه "الجريمـة" وتجرده من وهم "البطولة" في الوقت نفسه، ولكنها في الحـصيلة

الشاملة قد تضعه في موقع لا يريحه.

ذلك أن مراجعة للنصوص الأولى التي نشرها هذا الشاعر خلال الثمانينات، وطريقة تفاعل النقد المكتوب آنذاك مع بواكير نتاجه، وهو على العموم نقد متساوق مع تقاليد الصحافة التي كانت متجهة إلى الإعلام الحربي، ستعطينا فكرة واضحة عن قصيدته ومدى اندماجها في الخطاب السائد، ولا يعنينا بعد ذلك تناقضات السيرة الشخصية التي هي جزءٌ على ما يبدو من طبيعة بعض الأشخاص، وبنائهم النفسي.

فهذا الشاعر الذي ا م في أكثر من مناسبة بأنه جزء من آلية القمع السلطوية، ووصل الأمر بالبعض إلى تجريمه إنسانياً، لم يكن كذلك ذا المعنى الذي لا يخلو من تجنٍ، حتى وهو يرتدي بدلة الزيتوني العسكري ذات الدلالة الخاصة في عسكرة الثقافة. لكنه بالمقابل ظهر بعلانية صريحة وبدعم لا يستطيع إنكاره، تحت غطاء تلك الظروف واستفاد منها إعلامياً ولعل هذا ما دفع الكثيرين من زملائه الذين نالهم الغبن هناك، إلى كيل العديد من التهم إليه، وأغلبها مبالغ فيه أن لم نقل أ ا لم تكن حقيقية بالتأكيد.

يذكرني عدنان الصائغ دائماً في دفاعاته التي توزعت على أكثر من اتجاه، بحادثة حذف مقاطع من أحدى قصائدي، التي كنت سلمتها للنشر إلى مجلة الطليعة الأدبية منتصف الثمانينات، وكانت هذه المقاطع، وهي من قصيدة (الربيع حاضر في متحف النسيان) تتعلق بالحديث عن الجنوب والأرامل، ومحاربي القرى المستترة في المياه، في وقت كانت فيه الأهوار رمزاً صريحاً للتمرد

والعصيان ضد السلطة، وقد يجرم مروجه لدى الـسلطة، ولمـا ذهبت إلى مقر ا لة في منطقة سبع أبكار للسؤال عن القـصيدة التي تأخر نشرها لأكثر من سنة، وجد ا في طور التنضيد، وقـد حذفت منها المقاطع المذكورة، وكان الصائغ إلى جانب زاهـر الجيزاني أحد محرري ا لة، ولما عبـرت عن غضبي، لحذف تلك المقاطع التي لم أعرف حتى الآن من هو حاذفها، بـدأ الـصائغ بتهدئتي، وقال إنه سيذهب الآن لإعادة القصيدة إلى قسم التنضيد في ا لة دون حذف وهو ما حدث فعلاً، وأقول للأمانة أن هذه الحادثة التي دأب الصائغ على تذكيـري ا هي صحيحة مائـة بالمائة، ولكن لي أنْ أقولَ أيضاً حقائق أخرى، قد لا تسيء إليـه لكنها، تأتي في سياق محاولة الكشف عن الحقيقية الـتي نبحـث عنها جميعاً بلا أدنى مواربة. حقائق ليست من صياغتي بالتأكيد، وإنما هي من صياغة الصائغ نفسه، كتابة وتجربة ونشراً.

يقول عدنان الصائغ في نص قصيدة بعنوان حكاية وطن:

(شعر تمثالُ السيدِ الرئيس بالضجر

فَنـزلَ من قاعدتِهِ الذهبيةِ

تاركاً الوفود والزهور وأناشيد الأطفال

وراح يتمشى بيـن الناس الذين اندفعوا يصفقُونَ له

" بالروح بالدم نفيك يا"

انتعش التمثالُ

وحين علمت تماثيله الأخرى بالأمرِ

نزلَت إلى الساحات

وراحت تتقاتل فيما ما بينها

الناس يتفرجون

لا يدرون أيهم السيد الرئيس[1])

إن حكاية الوطن الذي يصيغه لنا عدنان الصائغ تكاد تتقاتل في ما بينها تماماً كتلك التماثيل الواردة في قصيدته، بفعل شدة المتناقضات التي ينتقل بينها لصياغة "وطنه" ما بين القصائد المكتوبة داخل العراق والمنشورة في صحفه والدواوين المطبوعة في وزارة إعلامه، وبين تلك التي يكتبها فور عبوره إلى الضفة الأخرى. وسط هذه التناقضات الغريبة لا نكاد نعرف حقاً من هو وطن الصائغ الحقيقي هل هو "وطن الرئيس البهيج " أم "وطن الشاعر المشوه لفرط التنكيل" وأي شاعر؟ هل هو شاعر "الوطن" البار المدافع عنه، الذي يحتفي بالدماء التي تراق دفاعاً عنه، أم هو هجاء لوطن هو كناية عن ميدان رماية وقتل لأبنائه ومشانق منصوبة؟ هل هو الوطن الذي جعله الصائغ الجملة الأولى في أول ديوان صادر له: انتظريني عند نصب الحرية:

(هو الوطن المستفيق..

على جمرة الوصل

يمتد من قاع عينيك..

1 عدنان الصائغ: (تأبط منفى - دار المنفى - السويد طبعة أولى 2001) قصيدة حكاية وطن

حتى مرافئ قلبي،

شهياً

يأً

مضيئاً)

أم هو الوطن الذي اكتشفه الصائغ فور "عبوره إلى المنفى" في تلك القصيدة التي تحمل عنوان "العبور إلى المنفى" المقلوب رأساً على عقب في "تأبط منفى":

(وطني حزين أكثر مما يجب

وأغنياتي جامحةٌ وشرسة وخجولة

سأتمدد على أول رصيفٍ أراه في أوربا

رافعاً ساقي أمام المارة

لأريهم فلقات المدارس والمعتقلات

التي أوصلتني إلى هنا.

حيث الوطن

يبدأ من

خطاب الرئيس

وينتهي بخطاب الرئيس)

أم لعله لا يقع في المسافة الممتدة بين "قلبه وعيون الحبيبة" ولا تلك المسافة الوهمية بين "خطب الرئيس" وإنما يتجذر في وطـ ـن

الطفولة في أول دواوينه:

(تجذرت منذُ الطفولة

بالوطنِ الْمستحم على شرفتي

كنت...والشمس

نلهو معاً في الأزقةِ

نبتاع حلوى

ونكتب شعراً

ونركض خلف العصافير

أسألها:

لِم ـرب من قفصي...؟

وتحن إلى عشها..)

أم هو وطن "الشيزوفرينيا" التي تجعل الصائغ يكتب عن تلك "الفترة" نفسها التي كان يكتب فيها الشعر ويـركض خلـف العصافير ويلهو في أزقة الوطن ما يلي:

(في وطني

يجمعني الخوف ويقسمني

رجلاً يكتب

والآخر خلف ستائرِ نافذتي

يرقبني.)

هل هو وطن "سموات للحب" في "أغنيات على جسر الكوفة" الصادرة في بغداد:

(وأقولُ لعصفورٍ مر يغني: خذْ قلبي تحت جناحيك.. وحلّــق بسماواتِ بلادي المغسولةِ بالزرقةِ والمطرِ الصيفي.. ازرعني حرفاً مفتوناً فوق سحابةِ ضوءٍ، أساقطْ وجداً..

أم هو وطن "تحت سماء غريبة" الصادر في عمان حيث:

(كنت أرى وطني خلف

خلف قاما م وظلال العمارات

والخوذ الأجنبية

مرتبكاً يتلفت نحوي

فيدفعه الشرطي إلى آخر الصف.)

هل هو وطن الشهيد "فاضل النجفي" الذي قتل في الحــرب وهو يغني أغنيات الحب دفاعاً عن "الوطن" " البلاد الحبيبــة" في أغنيات على جسر الكوفة:

(هذي البلاد التي تسع الحلم

هذي المسافات حيثُ يلم البنفسج أحزانه

ليت الرصاصةَ...

مرت كومضٍ

ولمْ "تنطفِ"... بين أضلاعِهِ

والبلادِ الحبيبة
والْمشتهى)
أم هو وطن البيدق في "تأبط منفى" حيث:
(يدفني السلطان
جندياً في حرب لا أفهمها
لأدافع عن رقعة شطرنج
ـ لا أدري ـ أم وطنٍ أم حلبة
ولهذا أعلنت العصيان.)
أم هو:
(بلادي التي كلما حاصرتها القنابلْ
حملت جرحها رايةً لتقاتلْ
وسالت على جهةِ الروم
لا روم غير الذي ترك الأهل في ظهرنا.)

ثم من هم "الروم من الأهل" الذين يدينهم الصائغ لأ ـم لم يقفوا إلى جانب "سيف الدولة". والجميع يعلم أن العرب كلهم تقريباً كانوا مع تلك الحرب وأن النظام كان يزايد على جهـة عربية واحدة رفضت الحرب، فكان الحطابون في وديان القتلـى هم الذين أنطقوا المتنبي في هجائه لهم، و"مدح سـيف الدولـة" ليعيدوها كعبارة يومية لصدام:

(وسوى الروم خلف ظهرك روم

فعلى أي جانبيك تميل)

بعد هذا لا أعلم فعلاً هل أن الوطن بالنسبة للصائغ هو "دار الشؤون الثقافية في وزارة الثقافة والإعلام "التي طبعت دواوينـه الأولى فاضطر إلى مجاملتها حيث البلاد:

(يبارك أ ارها.. الشهداءُ

هو الجرح ..

ذا يتفتح بالوردِ ..والوعدِ)

وهل أضحى "المنفى" كتاباً آخر تحت إبطه طبعتـه لـه دار أخرى هي "دار المنفى!"

ثم من هم "الشهداءُ " في شعر الصائغ؟

هل هم الذين قتلوا خلال الحرب والـذين دبـج القـصائد والمقالات في رثائهم ولم يتردد في وصفهم بأ م شهداء الـوطن، وما انفك يكرر بأنه لم يمدح صدام بل يكتب للـوطن ويرثـي شهداءه؟ أم هم "شهداء الانتفاضة" الهاربين من تلك الحروب أم هو "الشاعر الشهيد" علي الرماحي حيث:

(في عصر الطغيان

كان الشعراء الخصيان ـ كالفئران ـ

ينكمشون بحجر السلطان

ويغنون بأمجاد جلالته

وبنعمته.)

وقبل هذا وذاك ماذا يسمي عدنان الصائغ تحريف ما نشره في العراق بما طبعه بعد ذلك؟ وهذا أمر لا نريد الاستفاضة به لأننـا لسنا بقصد التنكيل وإنما المحافظة على الوعـد بقـراءة مواقـف الشاعر من نصوصه ولكن حتى النصوص وأحيانـاً دور النـشر وأشياء أخرى لحقها التحريف المباشر.

لكن لنعد ما إلى ما قبل الدواوين جميعاً، سواء تلك الخمـسة المنشورة في العراق أو الخمسة المقابلة لها الصادرة في المنفى، وأية مطابقات للنقائض في عدد من المفاهيم بـين أقـلام الـضفتين ستجعلنا نخرج بما يمكن أن نسميه دراما نفسية غريبة حقاً.

لنعد إلى البدايات إلى الحاضنة الأولى أو زمن "الولادة" ومياه التعميد لشاعر سريع الانقلاب على ما يتعهد به بالـدم سـريع "التنكر" لمحتوى نصوصه.

فقد نشر الصائغ أولى قصائده في صحف بغداد، وكانَ هناك عدد من الأسماء المبكرة من شعراء الثمانينات، قد ظهروا فعـلاً وعرفوا في الوسط الثقافي العراقي من خلال مجلة الطليعة الأدبية، التي كانت تبدو الفسحة الأكثر أدبية، من الصفحات الثقافيـة للصحف اليومية (الثورة والجمهورية، والقادسية تحديداً)

وكانت قصيدته التي نشرت أواسط العام 1982، بعنـوان (صباح الخير أيها المعسكر) قد نالت استحسان عدد من النقـاد لأنها عبـرت عن نوع مفتقدٍ من الشعر آنذاك (الشعر المباشـر السهل القريب من الذائقة الخمسينية)

لكن بقراءة نقدية أخرى لهذه القصيدة سنكتشف جانباً مهماً من الحقيقة التي شت أطراف الا ام والدفاع كثيـراً في البحث عنها، كما تكشف أيضاً طبيعة مساهمة النقد العراقي، في تبـرير الأدب الذي سمي تعبوياً آنذاك.

وبوضوح سأقولُ هنا أن هذه القصيدة هي خيـر مثال يجسد مصطلح "الأدب التعبوي" كتابة ونقداً ونشراً، وهو مصطلح كنا نطلقه على النماذج التي نعرف أ ا هي وأصحابه ستكون نماذج "فترة" زائلة.

تدور القصيدةُ في أجواء معسكر لتدريب الجيش الـشعبي، أو لتدريب الجنود المكلفين بالخدمة العسكرية قبل سوقهم لجبـهات القتال، وقد لا يبدو هذا الأمر ضد القصيدة وهو ليس في صالحها كذلك حتى الآن. غيـر أن وجهة النظر التي يعبـر فيها الشعر عن موضوع كهذا هي التي تحدد توجه القصيدة، في ما إذا كانت تعبوية فعلاً أم شهادة حقيقية عن مكان يشكلُ معادلاً لانتظـار الموت.

تبدأ القصيدة هكذا:

(تستفيق البنادق قبل العصافير..)

هنا من هذا القلب الواضح لطبيعة صورة سعدي يوسف عن الحمامات في قصيدته تحت جدارية فائق حسن. قلـب يؤكـد حقيقتيـن، الأولى تقليدية القصيدة، عبـر هذا التذكير البيانـي الواضح مع نموذج شعري سابق، وهو شيء يبدو طبيعياً لـشاعر في خطواته الأولى، والثانية: الإشادة الواضحة بأهميـة البندقيـة،

بأرجحيتها على العصافير رتبة، وأنسنتها عبر الفعل "تستيقظُ".

ويصف الشاعر التدريبات الصباحية داخل هذه المعسكرات التي هرب منها أقرانه وهجاها العديدون في قصائد مرمزة، يصفُها بنوع من الفعل الشعري عبر هذهِ الجملة التي لا تخلو من "الفرح الثوري" الذي نادى به دعاة القصيدة اليومية في السبعينات:

(نركض فوق الندى والبِطّاح.

نفل ظفائر حلوتِنا الشمسِ ننثُرها خصلةً خصلةً للرياح.)

هؤلاء المهرولون في تلك المعسكرات هل كانوا يركضون فعلاً نحو الشمس، وهلْ كانت طريقهم التي (يغطيها الندى) سالكة سوى للموت:

(تستفيق البنادق..قبلَ العصافير

نركض...

فوق الندى والبطاح

نفل ضفائر حلوتنا – الشمسِ –

ننثُرها..

خصلةً ..خصلةً

للرياح.)

لكن ماذا بعد انتهاء الهرولة الصباحية التي يبدو أنها كانت نزهة شعرية بروح جماعية كما صورها لنا الشاعر لا مجال

للعقوبات أو الجلد أو الإهانة فيها مطلقاً. يعـود المقـاتلون إلى رعاية العريف:

(وحيـن يصب العريف...
حليب الصباح
ونقتسم الخبز..
والضحكةَ الدافئةْ
نراها...
تمشطُ في صفحةِ الماءِ ...
خصلتها الذهبيةْ)

وفي ظل هذه الطقوس المغرقة في جماليتها وعذوبتها يأتي من يشد العزيمة بالقصص والحكايات:

(و "مكي"..!؟
أيدخلُ خيمتنا..
ـ في المساءِ ـ كعادتِهِ
يحدثنا عن بطولات تشرين والقادسية.
و"قاسم"
مازالَ يقرأُ أشعاره
كلما عشش الوجد... في مقلتيهِ
يذكّرنا... بالطفولةِ...

والرازقي..

وضحكةِ جارتنا

وطيورِ الحباري

لماذا يحب العريف فؤاد..

الجرائد ..والرازقي ..ونخلَ السماوة

يصب لنا – كل يومٍ – حليب الصباح

ويسألنا.. واحداً.. واحداً

من رأى زهرةً حلوةً نبتت..

بين وقعِ الخطى والصباح)

كيف يمكن أن تنبت (زهرة حلوة) عند هرولة الجنود في ساعة التدريب الصباحي؟ طبعاً من الممكن في أدب يقوم مقام "رسالة من المعسكر" الذي كان يقدم يومياً من شاشة التلفزيون بعد نشرة الأخبار وبيان القيادة العامة للقوات المسلحة، وهو يرصد معسكرات التدريب على طول الوطن وكأنها كرنفال جماعي للاحتفاء بالشمس والبندقية والعلاقات الحميمة بين "المراتب" ولكن كيف من الممكن أن يكون الشاعر فرحاً وهو يساق إلى معسكرات التدريب تمهيداً لزجه بجبهة القتال؟

لكن اللافت هو الركون إلى رمز نمطي يمثله "العريف" الذي شاع تداوله في أدبيات (قادسية صدام) وقصص من "لهيب المعركة" و"ديوان الحرب" فاستخدام رمز العريف، أكثر حتى من الضابط، ربما يمثل التلطي خلف تأويل ينطوي على مخاتلة للإيحاء

بالانحياز إلى العريف بوصفه مقهوراً في الحرب، والضابط بوصفه غيـر ذلك؟ لكن الأمر ليس هنا مطلقاً، إذ أن التراتبية لا تعـني شيئاً، فلا يمكنك إلا أنْ تمجد الحرب أو تدينها، والراديكـاليون من ذوي العقائد قد ينظرون إلى الحرب نوعياً من خلال هـذه القضية. بيد أن الحرب كفعل تدميـر وإفناء ووضـع نهايـات مبكرة لأشياء كثيرة هو فعل مدانٌ في كل الأحوال.

لكن محاولات إضفاء طابع طبقي على الحرب، لـن يكـون تجميلاً مناسباً لقبحها الأبدي، ولن يكونَ أي إنسان قادراً علـى منحها الجانب الإنساني، إلا بما يدينها فحسب، لا "العريف" ولا حتى "الشهيد" يمكن أن يزين غابات الرماد بأشجار لا بطلائهـا بالدم ولا بميسم بالفقر.

لكن وعلى طريقة الصائغ في "التنكر" لأخلاق نصه قبـل أي شيء آخر نقرأ له ما أن يكون "تحت سماء غريبة"[1]:

(الجندي الذي نسي أنْ يحلق ذقنه في ذلك الصباح.

فعاقبه العريف

الجندي القتيلُ الذي نسوه في غبارِ الميدان

الجندي الذي غدا منتزهاً للمدينة

ماذا لو كانَ حلق ذقنه في ذلك الصباح.)

1 عدنان الصائغ (تحت سماء غريبة ـ منشورات البزاز سلسلة ديوان الـشعر العراقي 2 تصدر عن دار مواقـف عربيـة ـ لنـدن، رومـا طبعـة أولى 1994.قصيدة في "حديقة الجندي المجهول"

وإذا كان عدنان الصائغ قد خلط الوطن بنقيـضه والمنفـى بنقيضه، وقتل الشهيد بالشهيد ورثاهما معاً داخل القصيدة فليس مستغرباً أن يهجو العريف المسكين معادلاً هذه المرة للقاتل، وأنْ ينقلب حتى على "الطبيعة الوطنية" ليهجو ذلك الصباح الذي لم يحلق فيه الجندي ذقنه.

خلاصة القصيدة التي ولد ا الشاعر هـي مـديح واضـح للمعسكر، و ذا فهي تندرج تحت تسمية الأدب التعبوي إيـاه. وهذا المديح سيلاقي بالتأكيد مديحاً نقدياً موازياً إذ وجد الناقـد يوسف نمر ذياب في هذه القصيدة نموذجاً، لتأكيد رفضه للـشعر الذي لا يفهم، والتدليل على نوع الشعر الذي ينحاز إليه، لقـد كانت قصيدة أولى لشاعر ينشر للمرة الأولى، ومع هذا كتـب عنها الناقد يوسف نمر ذياب الذي كان يعبـر في كل مناسـبة عن امتعاضه من الشعر الجديد.. يقول نمر ذياب في مقالته الـتي عنو ا بـ (صباح الخير أيها المعسكر، صباح الخير أيها الشاعر) إن عدنان الصائغ: (كان شاعر قصيدة يومية موفقاً) و (قاصاً في وصف الحياة اليومية.. قاصا يرسم – قدر ما "تتحمل" القصيدةُ الغنائيةُ – ملامح أو مؤشرات إلى ملامح أبطال قصة) لكن مـن هم الأبطالُ وما هي القصة التي يبحث عنها يوسف نمر ذياب في قصيدة لشاعر جديد ولد في زمن الحرب؟ أغلب الظن أن هكذا نوعاً من النقد يمثل جزءاً من الأدب التعبوي الذي أساء كـثيراً للأدب العراقي حتى جعله وكأنه المتـن في الثقافة العراقية خلال الثمانينات.

فالإشادة بجملة من نوع (هنا زهرة نبتت بين وقـع الخطـى

والصباح) واعتبارها صورة (لا تصدر عن شاعر من العالم الثالث!) لا تعبر إلا عن نزعة في قبول الشعر الذي يجعل كل شيء جميلاً حتى ما هو مدان إنسانياً وليس أكثر صراحة من ذلك سوى تعبير الناقد عندما يقول: (الشاعر يكني باقتسام الخبز عن اقتسام المصير الواحد.. اقتسام الحاضر، وباقتسام الضحكة الدافئة عن اقتسام فرح الغد "اقتسام الحلم".)

"ونقتسم الخبز والضحكة الدافئة".

عبارة أخرى تعبوية للصائغ الذي عادة ما يعيد صياغة جمله في طبعات جديدة:

وبِجِسمِ صدِيقِي
عشرونَ شظية
كانت تومض في ليل الوجعِ الْمر
نجوماً.

هذه النجوم أو "أوسمة ا د" كما سماها صدام وأسس نادياً لمن فقدوا جزءاً من أعضائهم أو أعيقوا باسم نادي "وسام ا د". تصبح لدى الشاعر علامة فارقة على الوطنية ربما؟ لكن ما يريد الشاعر هنا أن يضللنا بشأنه هو الأسبقية في اجتراح فكرة الجرح - الوسام أو بقايا الشظايا التي تضيء في جسم الجريح مثل النجوم؟ من هو السابق أو من هو اللاحق في توليد ا د حقاً؟

هذا الشعار ؟ أهو من صياغة الشاعر أم الدكتاتور؟

ومع هذا كله وللإنصاف، لم يكن الصائغ شاعر سلطة، بمعنى إنه لم يكن صوتاً من أصوا ا الأساسية، ذلك أن شعره في الواقع

لا ينافس شعر رعد بندر ولؤي حقي في تجسيدهما لنموذج البوق عالي الهتاف والتمجيد. لكن "عدنان الصائغ" في المقابل وظـف جانباً من شعره لممالأة السلطة بهدف الاستفادة منها، وبهذا المعنى فعدنان الصائغ، شاعر ثمانيني، لا يندرج تحت توصيف " الجيـل البدوي" الذي وضحنا معالمه بعناية كافية كما أعتقد، فعـدنان الصائغ في ذلك العقد بالتحديد، كان دائماً مواطناً محلياً مثالياً في وطن مصاغ في الوعي الاجتماعي على وفق صياغات الدولـة، ولأن الدولة في العراق هي السلطة، فإن "وطن" عدنان الـصائغ كان في وقتها "وطن الشهداء والنساء الجميلات وروح الألفة بين الأعلى والأدنى في معسكرات الجيش ويوميات الشارع" وهـو مواطن نال من "الوطن" احتفاء طيباً بشاعريته فقد أصدر دواوينه الشعرية الخمسة الأولى وكتاباً نثرياً سادساً داخل العراق الأربعة الأولى منها خلال أربع سنوات فقط، بينما لم يصدر الكثيـر من مجايليه وسابقيه ديواناً واحداً في تلك الظروف!

وعدنان الصائغ "ثمانيني " لم يكن بإمكانه الالتحاق بـ" الجيل البدوي" لأنه معمر في المؤسسات، ومتدرج بها ومتقلب بينـها، حتى رأسها، فهو شاعر يحيي المناسبات "الوطنيـة" ويـشارك بوضع الأزهار على ضريح الجندي المجهول:

(هائماً.. في فضاءِ العراق
باسطاً ظل جنحيهِ.. حيثُ المدى
جسر ضوءٍ..

يمر عليه البـراق[1].)

والصائغ ليس بدوياً لان علاقته بالوطن راديكالية "متجـذرة" كما يقول في قصيدة " طفولة ":

تجذّرت – منذُ الطفولةِ–
بالوطنِ المستحم على شرفتي
كنت ...والشمس نلهو معاً
في الأزقة
نبتاع حلوى
ونكتب شعراً
ونركض خلف العصافيـر.)

لكن ما هو "تأويل الشمس" هنا حقاً. حـين تنـشر هـذه القصيدة في تموز مثلاً، فالحديث عن الوطن والشمس يأخذ معنى آخر أليس كذلك؟

1 هذه القصيدة "أزهار على ضريح الجندي ا هول" المنشورة في ديوانه الأول تصلح أن تكون نموذجاً آخر "للمقابلة" بينها وبين قصيدته الأخرى التي تحمل عنواناً مقارباً (في حديقة الجندي ا هول) المشار إليها سابقاً والمكتوبـة بعـد خروجه من العراق ببضعة أسابيع، حيث يمجد في الأولى ويسخر في الثانية من الرمز نفسه " الجندي ا هول" تبعاً لنوايا لا تبدو مضمرة تماماً وحين نحاول أن نخرج بعنوان "الصائغ ضد الصائغ" كخلاصة حقيقية لمثل هذه المقاربة فسنجد أنه يسخر من نصه، وربما من نفسه، ليس إلا.

الطفولة والتطفل

ومن الطفولة "المتجذرة" بالوطن، إلى طفولة مستعارة وأخرى تلقائية يمكن نقصيهما لدى "شاعرين آخرين" قريبين من "الصائغ" في موضوعة الطفولة يمكن وضعهما في سياق مقارنة لطبيعة مقاربتهما لموضوعة الطفولة، دنيا ميخائيل وعبد الرزاق الربيعي قد يصلحان نموذجين للمقارنة بين مستويين تعبيرين في مناخ واحد.

وصفة القرين بين الشاعر والشاعرة لا تتوقف عند حدود "ا ايلة" و"المواطنة" ونمط الكتابة الشعرية إ ا أيضاً في طبيعة تلك الكتابة وفي تشابه الانشغالات والاهتمامات البؤرية للقصيدة.

فالشاعران عبد الرزاق الربيعي ودنيا ميخائيل قريبين في أشياء كثيرة. ولا تمييز جنسي هنا، فلسنا بصدد اختبار فحولة بايولوجية ولا حتى فحولة شعرية، إننا بصدد تقصي قيمة لنوع أدبي وليس لجنس عضوي، فنحن نبحث في نسق "مشكلة النوع" على وفق رؤية "جوديث باتلر" في تفكيكيتها الثقافية من أجل المساواة الثقافية بين الجنسين، تفكيكية تقوم على استراتيجية المساواة وليس التسوية العابرة، ذلك أن الجنسانية لن تكون إلغائية إلا بقدر الإزاحة المتحققة من مفارقة التعبير الأدبي ليس أكثر، ولن تكون الجنسانية معياراً للهوية الثقافية كذلك.

ومن هنا يمكن أن يكون هذا المقترب ليس مجرد مقارنة وإنما تحريض لجهود لاحقة في التخلص من عقدة الأنوثة في الثقافة العربية، تلك العقدة التي تحولت في نسقٍ جديدٍ وتحول نوعي إلى

نوع من الميزة الثقافية المعيارية، ما نريده هنا هو كشف طبيعـة استعارة كل منهما " الشاعر والشاعرة" لا "الـذكر والأنثـى" للتجربة، وتمثلها في سياق شعري أو بتوظيفها في سياق نفعـي، فالاثنان كتبا للأطفال وأصدر عبد الرزاق الربيعي أكثـر مـن مجموعة شعرية في ذلك النوع من الأدب.

والواقع أن شعراء آخرين من عقد الثمانيات نشطوا في الكتابة للطفل خلال "الفترة" مع أننا نجد أنفـسنا اليـوم إزاء سـؤالٍ جوهري يتعلق بطبيعة تأثيـر تلك الكتابات والإصدارات علـى الجيل الذي قرأ "الأشعار" وعموم "الآداب" الموجهة للاطفـال خلال الحرب.

لنتذكر أيضاً أن عبد الرزاق الربيعي صاغ "وطنـاً جمـيلاً" للأطفال، وبينهم آلاف اليتامى، آنذاك في مجموعته " وطن جميل" عن دار ثقافة الأطفال 1985. وهو هنـا كـصديقه الـصائغ "مواطن" ومنشد لطفولة نشأت في حاضنة المؤسسة.

على هذا الأساس من المفترض أنْ نجد داخلَ كل منهما طفلاً قادراً على التعبيـر عن عوالم خاصة، طفلاً قادر على الوصـول إلى الأطفال وفي الوقت نفسه هو شاب ورجل كهل، وهي سيدة في متوسط العمر حالياً، قادران على تكوين عالم شعري مقنع.

لكننا في التدقيق في النص الخاص بكل منهما سنجد أن طفولة عبد الرزاق الربيعي المكتوبة والموصوفة هي طفولة مزعومـة لا تكاد تتحقق في النصوص علما أنه مارس نشاطات عدة لها علاقة بالطفولة ولكن فقط كممارسة اجتماعية استعراضـية تخـصه

وحده، أما في الكتابة فنحن نعلم من أستاذه عبد الـرزاق عبـد الواحد في المقدمة التي صدر ا مجموعته البكر (إلحاقـاً بـالموت السابق ـ منشورات آمال الزهاوي 1986 بغداد) أنه (طفـل أخرق يكسر القلب) والمعاجم تخبرنا بأن الأخرق هـو الجاهـل الذي لا يحسن عمل شيء، وهو غيـر الحائز على الصنعة.

أين ذاك؟

"في الحب" كما يقول لنا أستاذه. وأنه"مرتبك مثـل طفـل مذنب خصوصاً إذا ما أطيل النظر إليه". أما الصفة الـتي يراهـا الأستاذ في تلميذه فهي: "الفتى" المسكون بالخجـل والفجيعـة، وليس الطفل. كما أراد أن يوهمنا قبلاً.

وبالمناسبة فالأستاذ نفسه هو شاعر "أطفال وطفولة" أيضاً، إلى جانب تمجيده للدكتاتور واحتفائه بكرنفالات الـدم ومـسرح الجثث المتراكمة.

ولا ندري لأي الغرضين جعل "الطفل المعجزة" أسـتاذه في درجة موازية للشهيد كما سنرى. أم لعله لسواهما من الأغراض أخرى تتعلق بفكرة القطب والمريد في التراث العربي، خاصة وأن التلميذ صحب الأستاذ حد "الملازمة" خلال الثمانينات.

لكن لننظر إلى قصائد " الطفل" الربيعي من خلال مجموعتـه الأولى ولنتأكد من وصفة "الأستاذ" والعمل "الأخرق" للتلميـذ. كيف سيكون العمل: القصيدة الأولى " الطيـف " مهـداة إلى الشهيد حميد فاخر، وطبعاً لا بد من شهيد يمثل جـواز مـرور "للطفل" الذي يجاملُ الرقيب بأحسن ما تكون ا املة، ويـدلف

للقصيدة من باب تمجيد الموت قتلاً من أجـل "الأرض" لأنـه وحده سبب الخلود كما يعتقد "الطفل":

يا أم شهيدِ الأرض ابتهجي
سيمر عليكِ
عشيةَ كل خميسٍ
فوق جوادِ الريح
يدق الأبواب
يقبلُ جدرانَ الحي بصمتٍ
جواد حميد
سيمر بنا هذي الليلةَ
سيمر الليلةَ
حتماً" سيمر
وتلتمع النجمات.)

وقد يخرج لنا أحد "الأطفال الأذكياء" ليقول لنـا إن هـذا "الشهيد" قد أعدم، ولم يستشهد في "قادسية صدام" ولكننا نرجو أن لا نكون مجبـرين على تقليب ماضي "الـشهداء". وإنمـا سنكتفي بطرح سؤال بسيط: هل تتذكرون ما الذي كانت تعنيه كلمة "الشهيد" في القصيدة خـلال الثمانينـات يـا أطفـال الثمانينات؟

ثم بعد "الشهيد الحي" الذي صنع له الطفل المـجد والخلـود مباشرة، سيهدي قصيدة أخرى لشاعر مناسب! لكن هذه المـرة كتلميذ مطيع وليس كطفل: " إلى الأستاذ الشاعر عبد الـرزاق

عبد الواحد"

غير أن الطفلَ سرعان ما يبدو مهموماً بهموم الوطن والمحاربين الذين يدافعون عنه وعن هموم العالم والفقراء أمام سيدة لا تريد الحديث عن هموم الطفل.. لكن من الطفل حقاً؟:

(ركض الجندي..
أمتارا"
بلا رأسٍ
ومات
سقطَ الجندي..
وبين الرأسِ
والجثةِ..
كانت خطوات)
حدثتني ..
عن (ألن ديلون)
والفلمِ الأخير
وروت قصته حتى الختام
كلما حدثتها عن مِيتةِ الوردِةِ
قالت:
(اقلب الصفحةَ لُطفاً")
وقلبت الصفحةَ العشرين
والحسناءُ..
مازالت وكالعادة تحكي..

عن ألن ديلون...
عن صبغ الأظافر)

لكنه حين يخاطب نفسه في قصيدة (موســم عبــد الــرزاق الربيعي) يبدو إنه يقرر أن ينــزع عنه أقنعــة الطفولــة بلغــة اعترافية، بعد أن وجد أن الأقنعة لا تجدي نفعاً:

مأزق أنْ تكونَ نقياً
وديعاً
أليف
يؤاخيك صمت موات
وحزنٌ كثيف
مأزق..
فيهِ ألقاك
عرق حيي
ووقت عصيب
وأنت تقيس المسافة
تختار أنْ تتأرجح
......
فكن واحداً..
أيها المتعدد في الآخرين.)

في مقابل "الطفولة" الملفقة التي يتقنع ا "التلميذ"لإنجاز صنيع جيد ينال به رضا الأستاذ في صنعته! تفصح نصوص دنيا ميخائيل على ابتسارها وبساطتها التي تصلُ إلى حد السذاجة أحياناً عــن

عالم طفولي تلقائي في تجسيـر العلاقات بين الأشياء، أو بيـن الفرد والعالم.

إنها في الواقع تنتمي للطفولة كيانياً وبلاغياً حين تتحدث عن الحرب، باللغة والمخيلة والاهتمام، والتوجه:

(بلحيتِهِ الطويلِةِ كالحرب
وبزتِهِ الحمراء كالتاريخ
وقف "بابا نويل" مبتسماً
وسألني أنْ أطلب شيئاً
أنتِ فَتاةٌ طيبةٌ قالَ
لذلك تستحقيـن لُعبةً
ثم أعطاني شيئاً يشبه الشعر
ولأنني ترددت
طمأنني لا تخافي يا صغيـرتي
أنا "بابا نويل"
أوزع الجمالاتِ للأطفال ألمْ تريني من قبلُ؟
قلت ولكن "بابا نويل" الذي أعرف
يرتدي بدلةً عسكريةً
ويوزع علينا كل عامٍ
سيوفاً حمراً ودمى للأطفال
وأطرافاً اصطناعية
وصوراً للغائبين

نعلقها على الجدران[1])

لنلاحظ كإشارة سريعة إلى جمع الجمال علـى "جمـالات" تجسيداً تلقائياً لتمثل طفولي وليس تمثيلاً لتلميـذ يجيـد التقنـع بالطفولة.

المسافةُ إذن تكمن في هذه الطبيعة من افتعال التجربة والاتكاء على شعريتها الفطرية المحايثة لها دائماً وأعني الطفولة، وبيـن تمثلها كإحساس كياني غيـر مـصطنع حـتى في ذروة العقـل والنضج. يمكن أيضاً تقصي نماذج أخرى خاصة لـدى سـعد جاسم في الطفولة المشاكسة القائمة على العبث والزوغان والحيلة التلقائية بوصفها صفة طبيعية وليست اتصافاً أو اكتساباً. وسعد أصدر هو أيضاً مجاميع شعرية للأطفال، واتسمت تجربته بعصب "طفولي" واضح يحكمها.

إلى جانب هذه النماذج التي أرى إ ا تبقى في سياقها الفـني العام متماثلة في الطبيعة، لكنها مفترقـة في المـستوى البلاغـي الخاص، يمكن تقصي نموذج آخر مختلف في الطبيعة والمستوى في الآن نفسه، نموذج يذهب نحو النظر إلى الطفولة برؤيا وجوديـة أعمق، وأكثر تعقيداً، سواء على صعيد المخيلـة أو في صـياغة العبارة أو التمرد على السند المتـوارث في العلاقـات الـشيئية واللغوية:

(يهربونَ راكضين خلف الإسكافي

1 دنيا ميخائيل (الحرب تعمل بجد) دار المدى دمـشق طبعـة أولى 2000 قصيدة" بابا نويل"

الذي يرمي بالوناتِهم بالمسامير!!
الكل يصنع مخالب
والعناصر تتفكك
باحثة عن أصلها
والأطفالُ يهربونَ إلى العشب.
الأصوات
أدوات الشاعر
لخداع الأجراس
والأطفالُ
ينهرونَ المسامير.
آهٍ ما
أجمل البالون المعشب
وما أتعس القفص الأسود
الذي يراقب المخالب
والمسامير.[1])

هذه السوريالية هي تلقائية باطنية، بمعنى إنها اختمار النسيان بشكل يجعل المسافة بين الوعي والقصد من جهة، والمتاهة والتلقائية من جهة أخرى ممتزجة في تلك الخميرة التي تخرج هوية جديدة تحملها العبارة.

وتتسم تجربة محمد تركي عموماً بالاحتفاء باللاوعي

1 (محمد تركي نصار ـ السائر من الأيام ـ مصدر سابق) قصيدة " أطفال"

والازدواجية في العلاقات مع الواقع، ومزج أهواء الأحلام بنيران الكوابيس. إن التأثيـرات السوريالية في العمق الفكري والمزاجي للنصار، دفعته هنا إلى دمج التلقائية الطفولية بخميرة أصلية باطنية للأفكار، أفكار لا تخلو من حس التشاؤم حتى وهـي تراقـب الأطفال الراكضين خلف الإسكافي.

وهي هنا ليست طفولة "ذرائعية" كتلك التي يصيغها "شـاعر القادسية" و"أم المعارك" ويقلدها لأحد تلاميذه.

وإذ نشير إلى الزيف والتزلف للسلطة من خلال رموزها فإننا نزع عن الطفولة المزعومة أقنعة الدهاء والرياء، ونجعل النص مختبراً لتقصي تجليات ما يدعى أو يتلبس أو يخلع على أنه سمـة، بـلا سيمياء دالة عليها في النص أو ربما ثمة ما يناقضها ويدحضها.

الفصل الخامس

مغامرة "البدوي" داخل العمران القديم

"قصيدة بلا نثر" وجدل الأشكال الشعرية

في كتا ا الرائد عن قصيدة النثر (قصيدة النثر من بـ ودلير إلى أيامنا) تثير الناقدة الفرنسية سوزان برنار أكثر من إشكالية وأكثر من قضية وهي تسعى إلى تأصيل (قـ صيدة النثـ ر) في الثقافـ ة الأوربية، وإذا ما حاولنا تطبيق استنتاجا ا على قصيدة النثـ ر أو شعر اللا تفعيلة العربي، كما يفعل معظم النقاد العرب، سنجد أن الإشكاليات المثارة حول إجناسية النص، هي أكثر تعقيداً وأقـ ل بحثاً، بمعنى أ ا لم تحظ حتى الآن باستقصاء نظري تطبيقي لتجذير الكتابة الشعرية العربية خارج الإيقاع، في بحث خـ اص يمكـ ن اعتماده في هذا ا ال.

وما المحاولات التي قدمها أدونيس وسواه في محاولـ ة تأصـ يل (قصيدة النثر) العربية في الكتابات الصوفية ونثريات الجغـ رافيين والرحالة والمؤرخين، إلا ابتعاد عن أصول البحث المنطقي الـ تي تستدعي النظر في الشعر لدى الشعراء، وليس لدى غيرهم أو في مكان آخر!

ذا المعنى فصل أدونيس وسواه الشعرية العربية عن الـ شعر نفسه، وما عادوا معنيين بالتفريق بين القصيدة والشعر.

سوزان برنار نفسها تؤكد أن القصيدة، بأي شكل كتبـ ت، تبقى لها قوانينها العضوية ومتطلبا ا الفنية التي ستفرضها علـ ى ذلك النثر الحر للغاية، في اختيار مواضيعه ومفرداتـ ه وتراكيبـ ه وأسلوبه.

تقول برنار (إن رفض القوانين ليس رفضاً لكل قانون، كما لا

تعني الحرية في الشكل غياب الشكل، لقد رأينا أن النثر ينتظم في المقام الأول في نثر إيقاعي خاضع لقوانين هـي غيـ ـر تلـك القوانين التي تدير النثر الخطابي على سبيل المثال، وبقي لدينا الآن أن نرى كيف أن القصيدة، وهي شكل، تفرض على النثر الذي يكاد يكون حراً والنثر الذي يكاد يكون إيقاعياً، نظامـاً عامـاً وتجعل منه وحدة واحدة: كياناً فنياً.)

ولكن ما القصيدة؟ تتساءل سوزان برنار ـ قبل القـارئ ـ بعد أن تقر بأن قوانينها غيـر قوانين النثر، بل إ ـا تـصل إلى تفريق عميق بين القصيدة وجامعها النوعي: الشعر، وبذلك تقدم ما يمكن وصفه بتخصيص آخر للقصيدة داخـل الـشعر، إ ـا أصعب من الشعر ذاته، وإذا كان الشعر على قول أبي تمام:

الشعر فرج ليست خصيصته

طول الليالي إلا لمفترعه!

فكيف يمكن أن تكون عليه خصوصية القصيدة وخاصـيتها داخل الشعر نفسه؟

وإذا أردنا أن نقارب معطى أوروبي: (قـصيدة النثـر) مـن الشعرية العربية فأية مستلزمات تتطلبها هذه المغامرة؟

النقاد العرب القدامى يكادون يجمعون على أن الشعر يصبح شعراً عندما "يقصد" أي يجري بناؤه ووعيه من مفهوم هلامـي بالأساس ليغدو قصيدة.. وتقول برنار (ما القصيدة؟ ينبغـي أن نرد لها معناها الاشتقاقي كله، على أ ا عمل مبني كامل إذ غالباً ما يحصل الخلط بين القصيدة والشعر كما إننا نسمي قصيدة كل

نتاج نصادف فيه شعراً)

قصيدة النثر بهذا المعنى تجمع بين موهبة الشعر الاستثنائية، وامتياز آخر هو الوعي الذي يكفلُ لمن امتلكه العثور على جسد القصيدة داخل روح الشعر.

وبهذا تكون القصيدة شعراً، أو "قصيدة" بلا "نثر".

ولذلك فحين نبحث في جدل الأشكال الشعرية داخل القصيدة خلال مرحلة الثمانينات، ومناقشة المفهوم الوافد " لقصيدة النثر واختباره داخل الثقافة المحلية وتاريخ القصيدة العربية، فمن المهم التذكير بأن فوضى التسميات المتعلقة بالشعر المكتوب خارج إيقاع البحور العربية التقليدية، شكلت المجالَ الحيوي لسجال لم يصل في كثير من الأحيان حد الجدل الحيوي أو الحوار المُجدي خلالَ العقودِ الأخيرة من تاريخ الشعر العربي، بيد أن تسمية " قصيدة النثر" بما حملته من إشكالات وتناقضات داخلية أضحت محل هذا السجال بامتياز، وبالتالي فإن الصيغَ الشكليةَ داخلَ هذا النوع الجامع، غير المانع، هي ما يمكن أنْ يشكلَ حافزاً على قراءة العلاقات المُشوهةِ بين حدودِ الكتابة الشعرية على مختلف أشكالِها الراهنة.

كما أن النظرةَ إلى مستقبل " قصيدة النثر" بوصفها كتابةً شعريةً خارج الأوزان الموروثة، لا تتم بمعزلٍ عن فحصِ تاريخِها المتحدر من أرومةٍ معقدةٍ حقاً، ومحاولة مقاربة هذا الشكل الشعري الوافد، بتراثٍ شعري طويلٍ أكثر تعقيداً، شكلَ الهويةَ الثقافيةَ العربية.

فالخلطُ أو الالتباس الحاصلُ، على الأقل بين "الشعر النثـري" و" قصيدة النثر" نصاً وقراءة ونقداً، يقود اليوم إلى امتناع وجود نقد منهجي ناهيك عن خصوماتٍ لا تني تتجدد حولَ ريـادةِ شكلٍ جديدٍ في الشعريةِ العربية.

نستطيع القولَ أن " قصيدة النثر العربية" ولدت متزامنـةً، في حسابِ العقودِ، مع ما عرف بالشعر الحر، في فوضى تـسمياتٍ أخرى، أو "قصيدةِ التفعيلة" في التصنيفِ الشكلي الهندسي، تمييزاً لها عن الشعر العمودي (قصيدة البيت أو الشطرين) بيد أن هذه الولادةَ لم تكن مرئيةً تماماً، بفعل البهجة الزائدة الـتي رافقـت الإعلانَ عن ولادةِ "قصيدة التفعيلة" وتحولها إلى مشروعٍ ثقـافي "قومي جديد" في ذِروةِ الحديثِ عن الجانب السياسي من هـذا المشروع، بينما جرى النظر إلى إرهاصات " قصيدة النثر" وكأ ا اعتمالات تضطرب خارج هذا المشروع.

وعندما نـزعم أن ثمةَ ولادةً لـ" قصيدة النثر" مـن داخـل مشروع قصيدة التفعيلة كاحتمال غيـر منجز وليس استتباعاً أو استدراكاً، فإننا نحدد هنا " قصيدة النثر" في نموذجها العراقـي، وهو ما يستدعي الإشارة إلى أن الثقافة الأنكلو سكسونية الـتي رأى ناقد مثل الدكتور إحسان عباس أ ا أسـهمت في تحـول الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة حددت توجهاً مختلفاً للقصيدة المكتوبة خارج الوزن عن مثيلا ا في بلاد الشام.

فقد كان مفاجئاً للشعر العراقي في الثمانينات، وهو يـدأب على كتابة " قصيدة النثر" مثلاً، أن شروط سوزان برنار لتحقق هذه القصيدة، لم تحزها تلك الأشعار، إذ لم يجد أي شاعر عراقي

حتى مرآة صغيرة تعكس شكلَ قصيدته في مقولات برنار عن قصيدة النثر في كتابها " قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا".

فـ" قصيدة النثر" أصبحت خياراً في العراق خلال حرب الثماني السنوات مع إيران، بفعل حافز من هامش في الشعرية العراقية، لدى حسين مردان وجماعة كركوك، وترسخت في تلك السنوات بين الشعراء الجدد، لأنها قصيدة لا تصلح لتلك الحرب بل لحروب أخرى! وهي في كل الأحوال كانت حافزاً وخياراً تغييراً، وليست شكلاً نهائياً وخياراً إحلالياً.

أما في بلاد الشام حيث "الثقافة الفرانكفونية" فإن " قصيدة النثر" كتبت بشكلٍ مختلفٍ، لا يبتعد كثيراً عن أصولها التي استقصتها سوزان برنار نفسها، فقصائد محمد الماغوط، وأنسي الحاج، تعد نموذجية في هذا السياق، وإن كانت ديباجة الإنشاد واحدة من بعض سماتها التي تشدها إلى مرجعية ما، كما يمكن استثناء تجربة توفيق صايغ في هذا المجال.

ربما لا يسر مثل هذا التحليل رواد " قصيدة النثر" العربية كثيراً، مثلما لم يسر رواد قصيدة التفعيلة في وقت سابق، لكن الواقع يشير إلى أن ثنائيةَ المرجعِ المحفزِ ما بين الثقافة الأنكلو سكسونية في العراق والثقافة الفرانكفونية في الشام أوجدت نموذجين على الأقل لـ" قصيدة النثر"، غابت معهما الفكرة التي طرحتها سوزان برنار حتى وهي تتقصى رحلة تلك القصيدة ما بين الثقافتين الفرنسية والأنكلو سكسونية.

ما يرسخ أزمةَ النموذج أن فكرة سوزان برنار نفسها تتناقض

أحياناً مع ما توردە من نماذج ذات إنشاد واضـح كإشـراقات رامبو وأناشيد لوتريامون بما حملته من شحنة ميتافيزيقية عاليـة وتدفقٍ حر لا يخلو من بلاغة هرمسية.

نحن إزاء نموذجيـن حقاً، أحدهما يقبل بـ" قصيدة النثـر" على أنها معطى وافد ويستجيب لهذه الفكرة بواقعية فيكتب لنـا قصيدة نثر نموذجية ومنضبطة، والآخر لا يجد ثمة مـسافة بينـها وبين النثر الشعري، ويسعى إلى البحث عن أصـولها في الثقافـة العربية، حتى وإن بدا ذلك البحث احتطاباً في ليـل لا ينتـهي، وتنقيباً في بحر شاسع، فتكون الحصيلة زبداً وجفاءً علـى حـد سواء.

قد لا نكونُ بصدد الغوص تماماً في التاريخ القريـب، ونحـن نتحدث عن مستقبل " قصيدة النثر" لكن عقد الخمسينات رمى في الواقع بظلال جديدة على مجمل المشهد، وقد أسفر الفـوران الشكلي داخل مرجل الشعرية العربية، عن عسف متعدد الأوجه تمثلَ في شيوع النـزعة الإنكارية بين الأشكال والتي غدت سمـةً جديدةً في تاريخ الشعر العربي.

ويمكن الاستطراد في هذا الصدد بتشبيهِ ما حدثَ في الـشعر العربي عند مطلع النصف الثاني من القرن العشرين، بما حدث في فرنسا عند القرن التاسع عشر، حيث النثر الشعري إلى جانـب الشعر الموزون و" قصيدة النثر" على صعيد التعـدد الـشكلي، والرومانسية والبرناسية بجوار الكلاسيكية، على صعيد المـذاهب الفنية، كلها عاشت وتجاورت في وقت واحد.

فقد كان الجواهري في عنفوانه وشكيمتهِ الشعرية والسياب والبياتي ونازك وبلند تحت أضواء المدينة الشعرية الجديدة، في وقت ظهر فيه الماغوط وأنسي الحاج وتوفيق صايغ وأدونيس، من مكان آخر.

وبينما تلقى الشعر العمودي، بقرونه الخمسة عشر التي نعرفها، والتي أطالَ من خلالها مكوثه في الذاكرة، ضربة قوية من خلال توجه جيل كبير من الشعراء نحو قصيدة التفعيلة، فإن قصيدة التفعيلة نفسها والتي بالكاد تجاوز عمرها النصف قرن، سرعان ما وجدت نفسها في مضيق آخر عندما زاحمتها من الناحية الأخرى " قصيدة النثر" بانطلاق معظم الأجيال اللاحقة خاصة منذ الثمانينات على كتابة " قصيدة النثر".

تزاحمات صنفت الشاعر نفسه، داخل هذه الأطُر النمطية، حتى صار الشاعر يسأل اليوم من قارئ حائر ومشغول بتعدد الأشكال، عن شكل الشعر الذي يكتبه، قبل السؤال عن اسمه وعن أعماله، بينما كان يسأل قبل عقدين أو أكثر، من قارئ آخر، إذا ما كان شاعراً يكتب بالفصحى أم بالعامية وعن طبيعة الموضوعات التي يكتب فيها؟

إنها ثقافةُ الأشكال المنفصلة وغير المتصلة، إذن، بدأت تكرس سفسطة الجنس الشعري داخل النوع الأدبي!

وتحول تصنيف الشعراء من تصنيف زمني إلى تصنيف نوعي، وانتقل توصيف الشعر نفسه من تصنيف غرضي إلى تصنيفٍ في الشكل الشعري، إنها نوع من القبائلية الجديدة في مجتمع الشعر

العربي.

وسطَ هذا التنميط السائد كيف للشاعر أن يستعيد اسمه المخبوء في مكان ما خارج النعوت المتوالدة التي تزيد من طبقات انطمار تلك التسمية.

إذا ما سلمنا بأن التحدي الأكبر الذي واجهته ولادة " قصيدة النثر" هو هذه السلالة "اليعقوبية" المتنازعة، فإن حسين مردان، مثالاً، هو يوسف المنفي عنها، أولاً لأنه لم يجرؤ على تسمية ما كتبه خارج الإرثِ السلالي، بما يشير علانية إلى الشعر أو القصيدة، بل اكتفى بتسميته "النثر المركز"، وثانياً لأنه نشأ في بيئة ثقافية مضادة، ليس لنمط الشكل الشعري الذي يكتبه فحسب، وإنما لطبيعة القول الشعري كذلك، فهو حوكم مثلاً كأول شاعر على عنوان مجموعته الشعرية " قصائد عارية".

ومع هذا المناخ العدائي لم ينقطع عن تقريض المخيلة في النثر وترسيخ الجموح والتمرد النهلستي في شعره صورة لحياة لم تكن متاحة تماماً فقدم مختبراً متعدد العناصر وكيمياء ليست ائية. وهل الشعر في جوهره سوى تلك الكيمياء؟

فإذا كانَ مشروع" قصيدة النثر" جاء نزوعاً نحو التحرر من سطوة الشكل التقليدي، فإن حسين مردان بدأ من الشعر العمودي، وتواصل مع قصيدة التفعيلة المولدة للتو، وتجاور مع كتابات "قطع نثرية" ارتبطت بالصحافة قبل أن يرتكب نصه المفتوح على هذه الفوضى الشكلانية، حتى بدا وكأنه "برتران" الضائع في ثقافتنا رغم أن كتبه النثرية تعددت وأشكاله الشعرية

أيضاً.[1]

وإذا كانت " قصيدة النثر" قد ولدت مع تحولات الكتابة في عهد الصحافة الأدبية، فإن حسين مردان بخلطه المقالة الأدبية بالتجربة الشخصية بأدب الاعتراف، ونص السيرة والتأمل، والرسائل، يكون قد دفع فوضى التسمية وتوجهات النص الشعري إلى أقصى ما يمكن لشاعر أن يدفع نصه نحوها.

وفي النص الذي نورده هنا وهو بعنوان (من يفرك الصدأ) وهو العنوان الذي عنونه الناقد الراحل الدكتور علي جواد الطاهر لكتاب توثيقي له عن أدب حسين مردان. في هذا النص ما يصلح أن يكون نموذجاً مرجعياً لقصيدة "النثر" في العراق، وهي قصيدة إضافة إلى ريادتها في الشكل والجرأة البيانية، والصفاء في البناء، والحداثة في المضامين، تنطوي على بذور شعر "السيرة" الذي تبناه شعراء الثمانينات وكرسوه بقوة وجعلوا منه خياراً أساسياً في كتابة القصيدة خارج الإيقاع.

---

1 أليسوس برتراند الاسم المستعار للويس جان نابليون، ولد في إيطاليا 1807 ومات في باريس 1841، وتتضمن مجموعته الشعرية "كاسبار الليلي" أقدم نموذج معروف لقصيدة النثر الفرنسية، ويذكر بودلير في رسالة إلى الناشر إنه كتب بعض المقطوعات استناداً لمقطوعات كاسبار الليلي لبرتران.

[[كانَ الصبح يعدو إلى المَغيبِ، ولَم أكن فَرِحاً أو مهموم ـاً. هناك قصيدةٌ ومقَالٌ وقصةٌ. وابتسمت، أسراب الموظفين والطلبةِ يركضونَ نحو بطْنِ الحوتِ الأحمرِ. لقد ذَهب العِيد. وس ـرت على حافةِ الشارعِ. سكّين وحبلٌ رمادي. وفي الأف ـقِ الأب ـيضِ غيمةٌ سمراءُ على شكل وعل. لقد ب ـدأت الغاب ـةُ تتث ـاءب في أعماقي. وحوشٍ ومحاربون وببغاءُ على غُصنٍ طويلٍ، والليلُ ينتظِر وراءَ قلبي، الليلُ ينتظرني، ليلي الخاص. ومرت امرأةٌ من العه ـد القديم. والهلالُ الأسود فوق الحاجبِ.

دكانُ تفاحٍ وليمونٍ، هذهِ المخلوقةُ الطيبةُ. إ ـا ته ـرولُ إلى السوق. في زمنٍ ما ِبعت سروالي لكي أسكر بثمنهِ. كان مع ـي غائب طعمة فرمان وعبد ا يد الونداوي. هكذا شربنا البنطلونَ في كازينو بلقيس. إيه. والتف الحبلُ الرمادي علي قدمي. من أي مكان جئت؟ إن جبيني يلمس أرجلَ الوعل. الوعل الموج ـود في الغيمةِ السوداء. إني لعلى مجد كبير! وأقبلَ عاملٌ ص ـغير. ان ـه يلهثُ. لقد تأخر قليلاً. هو يحملُ وجه شقيقي. حبي ل ـك ي ـا عباس. ومضيت أزحف بين أحلام ـي. ب ـدلتي الرصاص ـيةُ في استنبولَ وصورةُ وجهي داخلَ إطارٍ في موسكو وأنا هنا في حي البلديات ومعي نصف أوقيةٍ من الرز وعلبةُ سكاير. ها.. والصبح يركض نحو المغيب. والقصيدةُ لم تكتملْ بعد. لو أعرف من هذا الذي يمشي على السكّين؟ الموجةُ تسير والبحر في مكانِهِ.. ل ـو غسلت القميص لذهبت لرؤية أصدقائي في مؤسسة ال ـصحافة! ولكنها ملعونةٌ تلك الطفلةُ المسؤولةُ عن نظافةِ ملاب ـسي. وم ـا

فائدةُ العتاب؟ ووصلت إلى الرابية. كان عمود التلفون يغنــي.. أغنية بلا كلمات تسافر إلى إنسان مجهول. وفي الجانب الأيـسر مسحاةٌ تنقلُ التراب إلى مؤخرةِ سيارة. قـال الفـلاح إن أرض حديقتي منخفضة. ووقفت أنظر إلى الشتاءِ في السماء. لقد تحولَ الوعلُ إلى سفينة وبقايا قريةٍ خالية. وتقلص ظلّي من الأعلى. أنا ذرةُ رملٍ في قاعِ هاويةٍ.. وبعد لحظةٍ سيختفي المسرح والممثـلُ. فالليلُ ينتظرني. والزمن يحملقـبي ويطرح أسماله على عيني.. يا لي من أعمي يتحدثُ عن الألوان. بالأمسِ رأيت مؤلفاتِ بلزاك في العربة! عربة الكتب البائرة! مهزلة عمرها عشرةُ آلاف سنة. وأنقلب الطريق إلى كأسٍ من السم. ليـتني أسـتطيع أنْ أذبـح التاريخ وكل اللغات. في القمرِ محطةٌ وعند خط الاستواء هندي يلاعب أفعى. وفي مجلس النواب التشيلي يجلس الـشاعر بـابلو نيرودا.. عندما التقيت به في الكرملين كان ساهم العينين. كلّنـا في قافلةٍ واحدةٍ المرأةُ القديمةُ والعاملُ الصغيـر والقمر والمسحاةُ وأنا وبابلو والأفعى الهندية. واقتربت من البيـت. مـن قـبري المؤقت. التين والصبار وعلى السطح زقزقةُ عصفورٍ. من يسحب الماءَ من البئر؟ ألف حنفيةٍ مقفلةٌ في صدري. فيا إلهي متي تعـود الكف التي تفرك الصدأ؟ ودخلت... الطيف يملأ الكرسي والشذا علي الستائر. والخلاص فأرةٌ لا تعرف درب المصيدة. حفنةٌ مـن السماقِ هي تسليتي. وتكومت بجانب النافذةِ صرةً مـن الهـواءِ ترقص في الصالون.[1]]]

1 أعيد نشر هذه القصيدة (من يفرك الصدأ) في مجلة الاغتراب الأدبي العدد 37 / 1997 كتنويه متأخر بإنجاز حسين مردان وكانت القصيدة قد نشرت

وحين يبدأ مردان نصه منذ (لحظة الصبح الذي يعدو للمغيب) في تكثيف مقصود للزمن يعطفه على شعور محايد (لم أكن فرحاً أو مهموماً، ثم يصل إلى مفترق مثلث (هناك قصيدة ومقال وقصة، وابتسمت) يدخل إلى يوم مكتظ بالمشاهد بما يجعل الخيارات الثلاثة، تخرج عن كونها مفترقات، لتغدو موارد تلتقي في المستوى التعبيري المهجن والجامع للنص.

وعلى الرغم من أن حسين مردان عاش في أوج مجد الجواهري، وفي ذروة صعود نجوم ما عرف بجيل الرواد إلا أننا يمكن أن نصفه هنا بالمعلم المبكر، في كيفية تمثل الأشكال الشعرية المتاحة دون تعصب لواحد منها، فبينما ظل الجواهري في إيوانِهِ الكلاسيكي، وتمسك جيل الرواد بما عندهم حتى الموت، لم يكن ثَمة مقدس لدى مردان منذ البداية حتى وفاته في العام 1972، فهو الوحيد الذي كتب الأشكالَ الثلاثةَ دون لوثةٍ عقائدية.

لكن الأهم في هذا كلِهِ أن حسين مردان كان معاصراً في كتابته، وحديثاً، بما يجعلُه متجذراً وصميمياً في خلخلة سطوة الشكل الشعري على صعيد تعبير الشاعر، ربما لهذا لم يجد له مكاناً واضحاً حتى الآن في حمى التعصب للشكل التي وسمت نصف القرن الماضي من عمر الشعر العربي وما انطوت عليه من نزعات إلغائية وإنكارية، دون أن يتاح لأي من الأشكال المتعددة أن يلغي الآخر، ليصبح السؤال عن الأشكال الميتة والأشكال الحية، حيال استحقاق المراجعة وإعادة النظر حقاً.

أساساً في (مجلة الف باء العراقية 14 كانون الثاني/يناير 1970)

والواقع إنني لم أصادف شاعراً أو ناقداً عربيـاً رأى حـسين مردان في مكانٍ ما في سياق المؤسسين لـ" قصيدة النثر العربية" بهذا المعنى لن يبدو مردان، في الظاهر، مؤثراً في الأجيال اللاحقة التي هرعت إلى " قصيدة النثر" لكن هذا لن يمنع من رؤيـة مـا أحدثه وهو في عزلته تلك.

المدينة الخلاسية

ارتبط الشعر العربي بالوزن بوصفه ركناً يدخل في حقيقة الشيء، بينما ارتبطت القصيدة بشروط إضافية داخل الشعر نفسه من هنا فإن التمرد على الوزن هو غاية التمرد على تاريخ الشعر نفـسه، أعني خلخلة الأصل الثقافي في تعريف الـشعر والتمـرد عليـه بالنـزوع للتنوع، لا نحو تأصيل أصل لاحق هو القصيدة، ولأن الباروكية اللفظية الزائدة، سمة النثر الفني العربي عموماً، وهي لا تزال مترسخة في الأعم من نماذج " قصيدة النثر". فإن الديباجـة هي أصل ثان، بعد الوزن والقافية في الشعر العربي، والحال أننـا أمام أصول متعددة ومعقدة، تبحث عن تجذرها في قصيدة مـن سما ا أن تكون هي الأصل لنفسها.

وفي ملاحظة التطور الطبيعي للقصيدة العربيـة وصـولاً إلى الثورة ضد الإيقاع الموروث، استغرق الأمر قروناً عدة وتواصلاً مع ثقافات أخرى، لردم المسافات المتبقية في الموروث عن عمود الشعر لأن الأوزان والقوافي ليستا المقدسات الوحيدة كما يؤكد المرزوقي وابن طباطبا العلوي ولذلك تعد قصيدة أبي تمام خارجة على عمود الشعر العربي مع أنه التزم أوزانه وقوافيه.

من هنا فإن مصطلح " قصيدة النثر" يبقى حقـلاً للاختبـار والتجريب طالما أن كل الأشكال الشعرية يمكن أن تزدرع فيـه شرط تخليها عن الوزن.

لكن ماذا إذا دخلَ الوزن نفسه عنـصراً متخفيـاً في هـذه القصيدة، هل يمكننا عندها أن نسميها قصيدة نثر؟ رغـم أ ـا

كتبت تحت وطأة تلك النية وتبدو في ظاهرها كذلك؟

وماذا بشأن تحول بعض القصائد المكتوبة خـارج الإيقـاع الخليلي أصلاً، إلى محاولة لتحصيل إيقاع خليلي غيـر مقصود، ماذا لو أدرك الشاعر أن قصيدته بدأت تنحو هذا المنحى؟ هـل سيعمد إلى كسر إيقاعها، أعني تفعيلتها، لكي لا تنتمي إلى إيقاع الشعر وتغادر إيقاع الشاعر فتلاحق قصيدة أخرى وتشتبه ـا، وماذا أيضاً لو لم يدرك مآل ذلك المنحى الـذي تتجـه إليـه قصيدته[1]؟ سؤال الحرية معني بالدرجة الأولى هنا وهـو موضـع اختبار حقاً، ذلك أن ما يتوافر من أشكال شعرية متاحة، ليست عقائد يجب اللاحق منها سابقَه، لكنها مقترحات لمقاربة جوهر يبقى بعيداً وعصياً على التشكل في نموذج واحد.

ذا المعنى فإن البـراءة الأولى التي تمتع ا كل مـن أنـسي الحاج ومحمد الماغوط تحديداً، وأفضت إلى نمـوذج لقـصيدة لا تحتاج إلى الوزن أو القافية لتكونَ شعراً، لم تعد الآن براءةً فاعلة عندما لا ترى الأجيال اللاحقة شعلة لبداية قصيد ا إلا من تلك النقطة التي لم تعد بريئةً اليوم، وإنما غدت نسجاً على نولٍ بـات معروف الخيوط.

إضافة إلى وجود إيقاع متخف بدقة داخل المفـردة العربيـة مستمد من بنية موسيقية خاصة، لا علاقة لها ببحور الشعر، وإنما بطبيعة اللغة العربية نفسها، سيمنح أيـة قصيدة مكتوبة خـارج

1 سنعالج قضية الوزن الشعري والبناء الإيقاعي في شعر الثمانينات من خلال تطبيقات محددة ودراسة مقارنة.

الأوزان الشعرية المعروفة، وزناً ذاتياً مستمداً من المفردة نفـسها ويؤثر بالتالي على إيقاع الجملة برمتها.

إن دراسة معمقة لقضية الميزان الصرفي في اللغة العربية وأثـره في بنية قصيدة النثر العربية، ربما ستضيء جوانب إضـافية مـن قضية الإيقاع في " النثر" وتمنحها شيئاً من الخصوصية التي أعيانا البحث عنها.

فتح التحريض على الاستغناء عن الوزن، إذن، آفاقاً جديـدة أوسع مما يحمله مشروع " قصيدة النثر" نفسه، ذلك أن النموذج المقصود أضحى مفقوداً، وصار الشكلُ قلقـاً إلى درجـة أن " قصيدة النثر" نفسها صارت ممتنعة التحقق في إطـار نـصي أو مفهومي.

ففي الغالب مما يكتب من شعر خارج التفعيلة هو شعر حر أو شعر نثر لا " قصيدة النثر" إ ا الأبعد عن متناول معظم الشعراء حتى الآن، لذلك فهي من أكثر المفاهيم التي يجري الحديثُ عنها أكثر من تحققها النصي، حتى أضحت شبحاً منشوداً، الثقافـات الأخرى تميز بوضوح بينهما، نحن لا نـزال منذ نـصف قـرن نتحدث عن " قصيدة النثر" مخلطين بينها وبين شعر النثر، والشعر الحر أو النثر الشعري.

وإذا طرحنا قضية الوزن جانباً واتجهنا إلى فهم سوزان برنـار نفسها عن " قصيدة النثر" سنجد أنها وإنْ توافقت في مكان مـا مع النقد العربي على التفريق بين الشعر والقصيدة بتفكيكها لمعنى القصيدة وأحالتها إلى اسمها: "ينبغي أن نرد لها معناها الاشتقاقي

كله على أ ا عمل مبني (كامل) إذ غالباً ما يحصل الخلطُ بـين (القصيدة والشعر) كما أننا نسمي قصيدة كل نتاج نصادف فيه شعراً" لكنها سرعان ما تنقلُ مفهوماً لافتاً لأدغار ألن بـو عـن القصيدة: "لا وجود لقصيدة طويلة، وما نعنيه بقصيدة طويلة هو تناقض تام في المصطلحات".

بيد أن أصول نقد الشعر العربي تناقض القول بشأن مفهـوم القصيدة، فثمة تفريق بين القطعة والنتفة والقصيدة، بل أن كل ما تحت العشرة أبيات لا يجيز النقد العربي تسميته بالقصيدة. أكثـر من ذلك أخرج معظم النقاد العرب الأراجيز عن القصائد لأنهـا تقوم على القطع بل أ م فرقوا بين الشاعر والراجز.[1]

لقد انشغل النقد العربي، خلافاً واجتهاداً وتناقضاً في تحديـد مفهومين منفصلين محددين لكل من الشعر والقـصيدة داخـل الشكل العربي الكلاسيكي نفسه، فكيف يمكن أن نتقصى حدوداً بينة بين الشعر والقصيدة، أو بين الشعر وسواه، في ثقافة جديدة لم تعد تجتمع على التعريـف والتـصنيف بـل علـى التنـوع والانكشاف أمام اجتهادات وتعريفات متعددة.

فعندما يقيد تعريف القصيدة داخلَ الشعر نفـسه بـالقوافي "تقصد القوافي... فتحيل الشعر إلى قصيدة" كما هو الأمر لدى النقاد العرب كقدامة بن جعفر في " نقد الشعر" سنصطدم بثقافة

1 تسمي العرب البيت الواحد يتيماً، فإذا بلغ البيتين والثلاثة فهي نتفة، وإلى العشرة تسمى قطعة، وإذا بلغ العشرين استحق أن يسمى قصيداً وهو المتراكم بعضه على بعض "الباقلاني إعجاز القرآن"

طاردة للتنوع بفعل امتناع التفاعل.

وعندما نركن إلى توصيف مانع داخل ثقافة التنوع يـصنف "قصيدة النثر" على أ ا قطعة، يحد من عبورها خارج نموذجهـا المقيد، ولا يجعل منها قادرة على نقـل الـشعر نحـو ضـفاف الملحمية، ولا تعود إليها في أي وقـت أيـضاً! وإلا خـسرت اسمها.هل نقول بعد ذلك أ ا لا تصلح نشيداً كذلك، ماذا بشأن "أناشيد مالدورور" في الشعر الفرنسي، ماذا عن قصيدة متدفقـة ميالة للسرد والإنشاد العالي.

أسئلة الشكل المتضمن، أو المضمر في القصيدة الحديثة تقـود إلى قضية جدل الثقافات، ومستوى استجابة الخصائص الأسلوبية لكل منها لتمثل نموذج معدل، لتبرز الحدود المتداخلـة بـين " قصيدة النثر" و "النثر الشعري" وكذلك "الشعر الحر" حتى بـين ثقافتين متماستين تاريخياً كالفرنسية والإنكليزية فالأولى تجـرأت على كسر القاعدة الصلبة في مكا ا ومعقلها الصارم، وجعلـت من الصرامة حافزاً للتجرؤ في أمكنة أخرى، إ ا إذن نوع مـن الشكل الهجين حصيلة هندسة وراثية في الأدب، ولذلك لا ينبغي أن يتحول إلى عقيدة جديدة عندما يفد إلى الثقافة العربية، وإنمـا تجري مقاربته من متن الشعر العربي، فالنقد الأوربي نفسه مضى نحو تأصيل " قصيدة النثر" بإحالتها إلى التوراة أو مزامير داوود، لم يعد بودلير أباها الشرعي ولا أدغار ألن بو ولا حتى أليسيوس برتراند، تماماً كما حاول النقد العربي بدوره، وكذلك شـعراء التفعيلة المنتقلين إلى " قصيدة النثر" كأدونيس تقـصي الأب في الماضي أيضاً: في القرآن وفي خطب علي بن أبي طالب وأحـوال

المتصوفة وكتب الرحالة، ونثر الجاحظ أو الثعالبي أو أبي حيان.

على أن الجدل يقوم أساساً من أجل دراسة الجـوهر ولـيس الشكل، ولهذا لن يخطئ الحديث عن جدل الأشـكال الـشعرية هذه القاعدة الذهبية عندما يتجه إلى تبني الشعر نفسه كجـوهر، ويقاربه من خلال تعدد الأشكال التي يكتب ا حتى الآن، ولأننا نتحدث عن شعر عربي، و"قصيدة نثر عربية" فإن انفتاح الجدل، وقوانينه كذلك، على ممكنات أخرى سيتيح للحركة الجوهرية أن تسفر عن صور وأشكال متعددة بالتفاعل داخلَ النوع نفسه ولا يقف عند حدود الجنس فحسب، ذلك أن التماثل إلى جانـب التناقض والتضاد هي سمات "للنوع" بينما يبقى التماثـل سمـةً للجنس.

من هنا فإن قوانين الجدل من تداخل و تشابك مؤثرين، ومن حركة و صيرورة، مروراً بالتغيرات الكمية وحصيلتها الكيفيـة، والتناقض بقصد التصحيح، وصولاً إلى نفي النفي بتبني الما قبـل لتجاوز الما بعد، كلها ستكون عناصر التهجين لتركيب شـكلٍ متعددٍ على شكل مقترحات، بلا هواجس عن هوية معزولة.

ولأن " قصيدة النثر" أكثر الأشكال الشعرية قدرةً على هضم جماليات الفنون الحديثة، ولأن الشعر نفسه جامع الفنون، فإن من الأولى ا الاستفادة من ممكنات الأشكال الأخرى داخل النـوع الأدبي الواحد، ناهيك عن الجنس المتماثل، إن هذا الانفتاح على تعددية الروافد المعرفية داخل النص يستدعي انفتاحاً على جـني الأشكال التي تدحرجت من رحلة أسطورية.

ذلك ما يجعلنا ننفتح على شعر أبي تمام وهوميروس مثلاً، دون أن نخضع صورهما التعبيرية إلى معيارية شكلية، كجزء من تقبلهما كشاهدين على عصرين مختلفين كماً وكيفاً.

حتى الأديان الرسالية في منطقتنا تبنى كل من جاء لاحقاً مـا سبقه، فتقبله واحتواه، لكن في عقائدنا الشعرية الصارمة يأتي كل شكل ليعلن موت ما قبله في الغالب، أو لا يتقبله على الأدنى. أما الشكل السابق فهو الختام ولا من يرثه أو يرثيه! إ ا حروب تشن بقصد الإلغاء، ولا تتسم ايات معاركها بالتسامح ربمـا هـي صورة لتصور قديم يقوم على الإحلال والإبدال، لا على التواصل والتجاور والتحاور.

إزاء هذا كله هناك خياران أمام نموذج " قصيدة النثر": إمـا القطيعة المعرفية التامة مع ما قبل، وهو مما يشبه الوهم، بل هـو الموت نفسه. أو القدرة على تمثل الجدل لمقاربتها في ثقافتنـا وفي سياق متن الشعر العربي.

وعندما نتطلع بنظرة في الأفق القادم إلى ما بعد " قصيدة النثر" فلا يعني هذا التطلع بالضرورة هو رؤية الما بعد بالمعنى بالقطع مع ما قبل والتأسيس الجديد، ربما كان تجـاور الأشـكال أو قـل تصالحها في الشكل الجديد هو الفكرة المناسبة لتوصيف هذا المـا بعد.

ومن هنا يمكن الحديث عن تاريخ " قصيدة النثر" ومـستقبلها بشكل دقيق، من خلال علاقتها مع الأشكال الشعرية الأخرى، علاقة لا تنطلق من التضاد ولا التناقض ولا هي علاقة تراكميـة

للنفي بل علاقة تفاعلية داخل النوع، عندها نكون قد اخترنا الخوض في سؤال الشعر لا سؤال الصياغة ولا الشكل.

فواقع الحال يشير إلى أننا لم نستخلص" قصيدة النثر" من النثر الشعري، بمعنى أن اشتراط توفر "القصد" لكي يسمى الشعر قصيدة لا يسوغه الشكل وحده بل القوانين الذاتية الداخلية التي تجعل منها جسراً للانتقال من الشعر المكشوف إلى مأوى القصيدة، والانتقال من الكلمات المبثوثة في براري النثر، إلى العبارة المتجسدة في قصيدة، فالنثر خارجي، إنه معاني الجاحظ، والشعر هو العالم الداخلي للقصيدة، النثر متحقق في مكان ما، والشعر سعي لإعادة تشكيل المتحقق في مكان محدد، لا عبر تمثله بل حتى بالتشكيك به ودحضه، وهذا التعارض من شأنه أن يبني فرضيات إضافية تدفع بالقصيدة المعنية إلى اللا تشكل، أو إلى الشكل المتعدد.

ومن المهم ملاحظة أن هناك نماذج عدة تعكس مفاهيم متباينة لـ" " قصيدة النثر" في الشعر العربي، ما بين مطولات وأناشيد وما بين التزام يعكس نمذجة حقيقية للقصيدة عبر مقتضيا ا المعروفة.

ومع هذا يمكن ملاحظة الارتباط أو قل التجلي الواضح لبنية السرد التقليدي، بالشعر المكتوب تحت ذريعة " قصيدة النثر" ذلك أ ا لم تنج تماماً من الموروث التراثي في هذا السياق، إضافة إلى أن القول المستعاد داخل الشكل القديم دفع إلى استثمار الاستطراد والاسترسال كقول إضافي فائض يعوض عن الانغلاق السابق بسبب الهيمنة الشكلية في الشعر العربي، وفي الجانب

الآخر تمركزت المقطوعة ذات التجاويف المفصلية، والبياضـات التي تنبئ عن مسكوت عنه أو محذوف ما، تيمناً بإيجاز وتكثيف مجتلب، وهي في هذا وذاك كتابة خارج الإيقاع المعهود تطلـب الشعرية بحرية.

وفيما كان لـ" قصيدة النثر" أن تفتح أفقاً جديداً في الـشعر العربي سنجد أ ا وبعد نصف قرن احتلت الأفق تقريباً، ولكن لا ينبغي أن تغلقه إلا بوصفها شكلاً شعرياً شرعياً وطيفـاً قـابلاً للتفاعل في قوس قزح الشعر.

وبالدرجة ذا ا من فكرة التنوع والتعدد لا يمكن لمقولة تبـدو واقعية بأن " قصيدة النثر" قصيدة كتبتـها الأقليـات العرقيـة والثقافية، في المنطقة - ينطبق هذا على حسين مردان بالمناسبة- أن ينحي ا إلى الهامش ذلك أن ثقافة أية أمة، تقوم على فاعلية الثقافات المتنوعة فيها، وقد يكون هذا التبني الأقلوي المفترض لـ " قصيدة النثر"، سبباً إضافياً لرؤية مستقبلها، لا بمستقبل انعزالي، وإنما تفاعلي يجسد قدرة الثقافات المتنوعة على التعايش في مثـل هذا المناخ، لذلك يبدو أن تعايش الأشكال بتفاعلها هو مستقبل القصيدة، دون نعوت عازلة.

فعندما يتحاور الوزن مع اللا وزن، مع البيت والتفعيلة، النثر المركز، في كرنفال شكلي حر لا مقصود منها لذاته ولا مطرود منها بقصد، تنتج لنا شعراً عصياً على التجنيس وهـو تـداخل الأنواع، ـذا تبدو " قصيدة النثر" أكثر الأشكال قدرة على جعل الشعر قابلاً لإعادة الصياغة من جديد، على الخلق، والخروج من القواعد التليدة، فعمود الشعر لم ينكسر تماماً بعد أن أصـبحت

القصيدة عموداً آخر، ولذلك تبقى الشعرية العربية مقيدة، لـيس بالوزن والقافية فحسب، وإنما ـذا التجمهر حـول النمـوذج بوصفه عموداً مقدساً إضافياً.

من المهم أن تعود قصيدة النثر إلى كو ا الانفصال والاتصال معاً، و ـذا تحقق قدر ا على الديناميكية، لا بخلق شكل مفـاجئ وصدمة مدوية لا تتفاعل مع الشعرية العربية بل بإعادة مراجعـة الماضي نفسه على وفق هذه الصياغة الجديدة.

وعندما نحوز قصيدة بلا نثر، نكون اجتزنا ممر التناقض الذي سارت به" قصيدة النثر" خلال العقود الماضية، وأعدنا مراجعـة (مشروع الحداثة الشعرية) نفسه من جيل الرواد إلى اليوم، بمـا انطوى عليها من تشوش في وصف الثورة الإيقاعية التي غطـت على ما يمكن من رصد مدى التحولات التعبيرية التي جاءت ـا تلك الثورة، حتى بدت وكأ ا فن التمرد الأكبر داخل منظومـة الشعر العربي، ومادامت " قصيدة النثر"، تقوم على ـجين الشعر بالنثر، فإ ا بحاجة دائمة لتهجين شكلها نفسه، لتـصبح الـشعر الذي يخفي شكله الحقيقي في القصيدة المركبة، ولا يتقوقـع في شكل محدد. وبما أن واحداً من أهم أسبا ا هي التطلع الدائب إلى الحرية، فإن من سما ا ألا تتحول إلى معبد وثني منعزل.

الوصول إلى الشكل الأكثر هجنة، المعرف ـجنته والمنعـوت بتشكله لا بشكله المسبق، ولا المأخوذ بعقدة البحث عن السلالة، سيبدو سمة ممكنة للقصيدة المكتوبة خـارج الإيقـاع الخليلـي، والهجنة المقصودة هنا هي تحصيل عن الهجنة الثقافية كما يراهـا إدوارد سعيد، وتتمثل في هجنة شكلية داخل الثقافة نفسها، اعني

تداخل الأشكال الشعرية العربية أو على الأقل تجاورها. لعل سمة العصر الذي نعيشه الآن تجعل مثل هذه الهجنة ممكنة ومنشودة في الوقت نفسه، وربما قطع الشعر العربي المكتوب خارج الإيقـاع الخليلي مرحلة مهمة على هذا الطريق.

هذا الاختلاط الواضح بين الشعر والنثر، وبين القصيدة والنثر، وبين الشعر والقصيدة، بين الوافد والموروث يتيح للحرية الـتي سعت " قصيدة النثر" إلى جعلها رسالتها المنـشودة، أن تظهـر بعض سما ا، ويخرجها من أن تتحول إلى عقيدة جامـدة، ـذا تتحقق قوانين الجدل في هذا الشكل، ولا يصبح حتى نفي النفي نفسه إلغاء بل يغدو تخطياً وتجاوزاً ومغايرة.

إيقاعات البدوي الخارج من الحداء..

يعد الوزنُ من القضايا الإشكالية التي رافقت تجربة التحديث الشعري في العراق منذ بداية حركة جيل الرواد التي كانت قائمة أساساً على توسيع دائرة الإيقاع ولم تلغها نهائيـاً، سـنلاحظ اهتماماً متواصلاً في هذا الجانب لدى جميع الأجيـال الـشعرية اللاحقة وسيكون مأخذ عدم المعرفة بالأوزان الشعرية، منسحباً كمأخذ لكل سابق على لاحق. مثلما سيكون له حضوره ونحن نرصد تجربة الثمانينات على هذه الأساس.

يحاول سامي مهدي في كتابه ـ الموجة الصاخبة مثلاً [1] ـ ـ تكييف الأخطاء العروضية الواضحة التي وقع فيه عدد من شعراء جيله ـ خاصة رفاقه ـ تكييفها لتداخل البحور الذي اعتبره سمة من سمات تطور القصيدة لدى شعراء الـستينات، فيمـا يتـهم الشعراء الآخرين وتحديداً جماعة كركوك بالجهـل بـالعروض الشعرية وبحورها، مستثنياً فاضل العزاوي.[2]

---

1 الموجة الصاخبة – شعر الستينات في العراق..) مصدر سابق.

2 اللافت في هذا التكييف الذي جهد سامي مهدي، على تقصيه كنوع من التداخل بين البحور، أنه اقتصر على البواكير من نماذج شعراء الستينات مما يعني أمراً واحداً من إثنين: فأما أن هذه النماذج التي يوردها سامي مهدي كانت مجرد نـزعات أولى لا تخلو من تسرع البدايات وابتسارها، إذ أ ا لم تستمر في الدواوين اللاحقة التي صارت متزمتة عروضياً، أو أ ا كانت من عثرات البداية وخطلها ـ كما نرجح ـ

ولا يبدو أن موضوعية سامي مهدي "الهشة" في هذا الكتاب ستتقوى بالتوثيق المتوفر له وهو في قمة مؤسسات الثقافة في العراق.[1]

والغريب أن مثل هذا التكييف المصحوب بأخطاء واضحة، جاء على الأغلب لتبرير أخطاء أو تدعيم شكل اعتباطي داخل القصيدة، ويتضح ذلك في محاولته تبرير انتقال زميله ورفيقه الستيني عبد الأمير معلة في قصيدته (يا دمي يا جيوش البذار) وهي من ديوان (السيف والرقبة) انتقاله من البحر الخفيف إلى المتدارك. إذ يقول بخطأ واضح أن القصيدة تنتقل من (البسيط!) إلى المتدارك، ولتأكيد هذا الخطأ الواضح من شاعر يأخذ على مجايليه واللاحقين له عدم معرفتهم بالعروض هو هذا المقطع الذي تبدأ به القصيدة ويوضح أنه من بحر الخفيف بلا جهد كبير!:

يافعاً اشتهيك يا واحة الموت

ففضي دمي وغوري.

قبل أن تستكمل القصيدة تفعيلات بحر الخفيف في شطر آخر وتنتقل إلى المتدارك (فاعلن) بطريقة غير مستساغة:

(هرماً يافعاً أقنع وجهي

هرماً هكذا أفيق ورأسي هرم، يا دمي

---

[1] حول موضوعية سامي مهدي أو عدم موضوعيته يمكن الرجوع على مقالة الشاعر الراحل شريف الربيعي " ثقافة الخوف وتبرير النمط السائد المنبوذ" جريدة الحياة ملحق آفاق 28 آب 1994

يا صرح الحقيقة

قد شجبت الحقيقة

وهزمت الجراح المغيرة

فالسماءُ القديمةْ

زجرة وتميلْ

زجرة واحدة.)

ومن الواضح أيضاً هنا التأثر بقصيدة (هذا هو أسمي لأدونيس) التي تقوم على انتقال مدروس من بحر الخفيف في المقاطع المدورة إلى الرمل في المقاطع الغنائية عكس قصيدة عبد الأمير معلة الـتي تقوم على تداخل اعتباطي، لا عفوي كما يقترح سامي مهـدي في قراءته.

ويمكن ملاحظة إن القصيدة المنشورة في ديوان عبد الأمير معلة " السيف والرقبة" 1971 قد جاءت بعد نشر أدونيس لقصيدته " هذا هو اسمي" أو بالأحرى "إعادة نشرها" في العدد الثاني من مجلة شعر 69، التي كان سامي مهدي نفـسه مـشرفاً علـى تحريرها.

كان الوزن أيضاً واحداً من أبرز مشكلات شعراء السبعينات في العراق، وكان هو ومشكلات قواعد اللغة يمـثلان الخاصـرة الهشة التي دأب النقاد على مشاكسة هؤلاء الشعراء من خلالها، وكانت لدى العديد من شعراء هذا الجيل بعض المـشكلات في هذا الجانب فعلاً باستثناءات قليلة من بينها سلام كاظم الـذي

التزم صرامة محكمة في قصيدة التفعيلة بغنائية فائـضة، وكمـال سبتي الذي له تجربة طيبة في كتابة القـصيدة الموزونـة بتقنيـة مشهودة، قبل أن يعلن في قصيدته (خريف الغياب) المؤرخة عام 1986 والمنشورة في مجموعته الرابعة متحـف لبقايـا العائلـة الصادر عن دار الشؤون الثقافية العامة 1989.. قطيعته النهائية مع القصيدة الموزونة من خلال عنوان فرعي لتلك القصيدة هـو ـ الإيقاع الأخير ـ [1]

لكننا سنرى بالمقابل شعراء آخرين من جيل السبعينات، كتبوا شعراً موزوناً بعد تجربتهم مع قصيدة النثر، كهاشم شفيق وزاهر الجيزاني، ومنهم من عاد بقوة إلى القصيدة الموزونة، ويصلح زاهر الجيزاني أن يكون نموذجاً واضحاً لهذه العودة خاصة في قـصائده التي كتبها بعد مغادرته العراق منتصف التسعينات.

غيـر أن هذه الإشارة تنسحب كذلك على معظم شـعراء الثمانينات الذين هجروا هم أيضاً كتابة القصيدة الموزونة ربما منذ وقت أبكر من شعراء السبعينات، وهي تثير في الوقـت نفـسه سؤالاً مهماً هو: هل كانت التجربة مع القصيدة الموزونة وهي لم تتجاوز عقداً كاملاً لدى كل شاعر، كافية للاستنفاد النـهائي لممكنات هذه القصيدة لدى شعرائها ليتخلوا عنها لصالح بـدائل لا تبدو يقينية؟

---

1 رغم هذا الإعلان المتسرع الذي ناقشت فيه كمال سبتي وقتها حول جدواه إلا أنه عاد بقوة إلى كتابة القصيدة الموزونة في ديوانه الأخير "صبراً قالت الطبائع الأربع الصادر عن دار الجمل 2005"

هنا سنحاولُ إضاءة مساحة أرى أ ا إشكالية وذات وجـود حيوي وهام في شعر الثمانينات الذين ينبغي الاعتراف بأ م أول من جعل "قصيدة النثر" متناً واضحاً في الشعر العراقي وخيـاراً طبيعياً، وليس هامشاً شعرياً كما كان عليه حالها لدى حـسين مردان وجيلي الستينات والسبعينات، لكن ما ينبغي أن نـذكره لهم كذلك أو ربما عليهم، أ م ـ أسهموا ربمـا دون إرادة ـ في المساعدة على جعل هذا المتن وكأنه الوحيد الذي يطرد مـا سواه لذلك سنجد أن كتابة قصيدة موزونة من قبـل أي مـن الشعراء العراقيين الذين جاءوا بعدهم سيعد نوعاً مـن التميـز والخصوصية، رغم أنه لم يمض عقدان على مغامر م بجعل هـذا الشكل متناً بديلاً لما سواه.

بدأ معظم شعراء الثمانينات وبشكل أساسي، مع القـصيدة الموزونة، وكانت محاولا م المتزامنة مع هذا الـشكل في كتابـة قصيدة النثر نوعاً من النشاط السري الذي يتداولونه فيما بينهم، لكن المعلن منهم كان شعراً موزوناً بل أن بعضهم سعى للتميز في كتابة القصيدة الموزونة، في نوع من محاولة اجتياز المنطقة الهـشة لدى سابقيهم شعراء السبعينات الذين كان بحر المتـدارك مـثلاً بعكازاته المعروفة الموروثة عن "أدغال" القصيدة الستينية من قبيل (أدخل الآن، وأجيء الساعة.. إلخ) يمثل القاسم "الوزني" المشترك لأغلب قصائدهم.

وإذا استثنينا ناصر مؤنس ونصيف الناصري اللذين لم يكتبـا أية قصيدة موزونة سنرى كل الشعراء الذين ظهـروا في أوائـل الثمانينات تقريباً، وبمختلف التيارات والتوجهات، قـد كتبـوا

القصيدة الموزونة كوسام هاشم وضياء الدين العلاق وعبد الحميد الصائح وباسم المرعبي ومحمد تركي النصار وصلاح حسن وسعد جاسم ومحمد مظلوم وعبد الرزاق الربيعـي وعـدنان الـصائغ وسواهم.

فعبد الحميد الصائح يصدر مجموعته الشعرية الأولى (المكوث هناك 1986) المكتوبة بين آخر عامين مـن الـسبعينات وأول عامين من الثمانينات، وهي مجموعة موزونة، بالكامل، في وقت كان قد نشر فيه عدداً من قصائد النثر.

بل أنه يخصص قصيدة لاحقة لموضوعة الوزن الشعري ليكتب قصيدة عنوا ا الولد المقفى نشرت في ديوانه الثاني (وقائع مؤجلة) وهي مؤرخة في العام 1982:

(لا تكتبي شيئاً قديماً في دفاترنا الجديدة.

لا تكتبي حزناً على الصفحاتِ

لملمت التشتت في يدي

وغزوت جرحي بالطفولةِ والتلذذِ والبكاءِ

لا تكتبي بالحزن أسطري الأخيرة.)

أما باسم المرعبي الذي عرف من بين الشعراء الذين توجهـوا لكتابة قصيدة النثر، بمواصفا ا المعهودة، فهو يكتب في بـواكيره الثمانينية بإيقاع يكاد ينفر ناتئاً هو وسجعه فوق البناء المضموني للقصيدة كما في المقطع التالي من قصيدة بعنوان نشيد البرتقال:

(كان في البدءِ

نشيد البرتقالْ

غزلاً غضاً وأقماراً تقالْ

وقتها

لم تنهض الخيمة

كون البرتقالْ

سقف هذا الكون

والأرض ظلالْ.)

وفي مستهل قصيدة أخرى بعنوان الطلسم يبني إيقاعها مـن الرمل أيضاً ينادي مقترباً من الموشح:

(يا غموض الكهنة

أي نجمٍ يفتح الطلسم

يهدي السوسنة

كل ريحٍ مدخنة

كيف لا يسقطُ أفق

يا غموض الكهنة.)

ويحاول محمد تركي النصار الاستفادة من اتساع البحر الكامل حركات وأجزاء، ليدور المعنى فينداح معه المبنى العـام، ويقـدم جملاً ذات إرباك متعمد كما في قصيدته (فـضيحة الأعمـى ـ مديح): قبل أن تنفتح على فضاء نثري بعد مقطع طويل:

(تعبت بروق حالمة

النار ضحك،

نوبةٌ حلمت وحطمها اصفرار زجاجة

الظن مات ودمعةُ الرؤيا تهش خضابها شفتان ساقطتان

من وجهٍ، فلا يربكْن ناري ـ قالت الغرف ـ المساءُ

وهبطتِ في ـو، سيذبحك الأليف، يموت موتاً كالغنيمة.

لم نصادر صولة الحلبات هاتفك استفيقي كي ترفي

طائراً رؤياه إنكاراً ليكتشف الوضوح كأنه وحش وأنت ولا مكان.)

وفي البحر الكامل أيضاً يتحرك سعد جاسـم، لكـن علـى النقيض من إيقاع النصار هذه المرة، بجملة قصيـرة كتفاعيلـه، وبتراكيب متكررة: كما في (قصائد المدى):

(ولد تتوجه الطبيعةُ بالضجر

ولد قمر

يتمثلُ الأشياءَ في ذرا ا

والشعر في دنياه ـ يا دنياه ـ

غابات

شموس

نسوةٌ تحت المطر

والشعر في منفاه

ـ يا منفاه ـ

ناقوس الحقيقة والقدر.)

وفي الكامل مرة أخرى، يعلن صلاح حسن ضيقه بالوزن الشعري في قصيدة "الطوطم" المنشورة في كتاب الموجة الجديدة ويتخذ من مشكلات الإيقاع والعروض والتقفية معادلاً لمشكلة شخصية وإرباك مزدوج:

(هرولت فوق عماي أكبو باللغة

تجتازني الأفعالُ

أعثر في حروفِ المد،

والتدوير

والجمل الطويلةِ

والتفاعيل،

الزحافاتِ

انتهاء البيت بالإقواءِ

والتكرار،

أكبو باللغة.)

ويحاول كاظم الفياض تدوير المعنى من خلال تدوير المبنى الإيقاعي لبحر المتقارب، وتوسيع مدى الجملة الشعرية من خلال

توسيع العبارة، وإن كان ذلك التوسيع لا يخلو من حشو زائـد أحياناً إلا إنه وفي الخلاصة محاولةٌ لخلـق إيقـاع مركـبٍ ذاتي وموضوعي:

(هو الوقت.. يا أيها الوقت لا تكتفِي بالضجيج ولا بـسنابلَ حتى تفيء من الموت، قُدني إلى جثتي إ ا أنت لولا النساءُ ولولا تضاريسهن وضعفي ولولاك لولاك، أنت إلى أين كنت سأمضي؟ وعن أي أنثى سأبحثُ كيما أطالبها ببقائي حياً.

ترى.. هلْ ترى، كل ما حولنا هابطٌ ممعن في الأفول كجرمٍ كبيرٍ وخوفي عليهِ يحيطُ ن بالذي لا يـسمى المـشيئة وهـو كذلك.. من سأكونُ لأبقى وحيداً؟)

وفي استخدام نادر أو بالأحرى وحيد بين "شعراء الثمانينات" للبحور غيـر الصافية نقرأ من البحر الخفيف مقطعـاً يعتمـد التدوير بشكل آخر:

(كُلما قُلت ضاقت الأرض

استأسد دمعي،

وحمل القوس وقتا.

من يدي؟

من قَريسةُ القوسِ؟

حركْت دمي في الهواءِ، صرت معي،

أكملت قتلَ الطريقِ،

بيني وضدي،

بينما الماءُ شاخص في،

تلاً، دونما جلاسٍ ووعدٍ قديمٍ.

هكذا أحرفي،

تخاصم في الحكمةَ البكر،

وا دام التماثيل،

فتنمو قوارب الخوفِ.

لا ماءَ،

ولست النار القديمةَ،

غابات هي الأجناس التي أنجبتني.

هكذا كنت راكضاً في محيطِ القوسِ،

أدعو لبيعةِ الموتِ عند التل،

لم يأت التل،

لم يأت من في التل،

لم أنتظر.. فبايعت موتي.)

ولا يخرج أحمد عبد الحسين عن المسار الإيقاعي العام لهـذه ا موعة التي ظهر بعدها بقليل، إذا يكتب من الكامـل بإيقـاع غنائي يذكر بغنائية السبعينات قبل أن تضيق قصيدته أيضاً بالوزن ليخرج ا إلى النثر مبقياً على غنائية نافرة:

(حراس يا حراس
يا رافعي سود البيارق
حاملي ريح الشمال
إلى صدى الأجراس
لا تتركوه ينام
غطوا رأسه برداءٍ موسيقى
أسندوه بما تبقى
من مرايا الصيف
من كسل الثلاثاء)

ومن الملاحظ في الشعر الإيقاعي لدى شعراء هـذا الجيـل، تراجع إيقاع بحر المتدارك، بشكل لافت وذي دلالة، وخصوصاً الخبب منه، الذي ظل مهيمناً على أغلـب تجـارب "شـعراء الستينات" وبعض "السبعينيين" تراجعه لصالح البحر الكامل، بمـا تحمله تفعيلته من تكامل الحركات والأجزاء، مما يعطي الـشاعر مساحات أوسع وهو يركب الجمـل الطويلـة في صـياغات مستديرة، على عكس الشعراء الذين يكتبون الجملـة القـصيرة المقطعة، والقصيدة ذات المقطعية ـ والتي تقـوم علـى ضـربة مفاجأة في نهايتها، كما عهدناها في شعر سامي مهدي مثلاً الذي سيتحول هو الآخر خلال الثمانينات، إلى الكامل الذي يمكن أن نقول أنه أصبح البنية الإيقاعية المهيمنة في عموم الشعر العراقـي المكتوب خلال الثمانينات.

طبعاً يمكننا هنا رصد تجارب لم تنـزع هذا المنـزع، أعـني هجرة البنى الإيقاعية المتوارثة في القصيدة الخمـسينية وقـصيدة الرواد ـ البياتي تحديداً ـ وفي نماذج شعراء التيار التقليـدي في عقد الثمانينات، حضور واسع لتفعيلة المتدارك "فاعلن" التامـة، و"فعلن" المخبونة.

ويمثل عدنان الصائغ أبرز ممثلي هذا التيار في اعتماده تفعيلـة المتدارك في معظم قصائده في ديوانيه (انتظريني عند نصب الحرية الصادر عن سلسلة كتابات جديـدة ـ دار الـشؤون الثقافيـة 1984 و (أغنيات على جسر الكوفة الصادر عن منـشورات آمال الزهاوي 1986):

(الدرب طويلٌ .. يا نفَسي الصاعد والنازلَ .. والعمر قـصير أقصر من فستانِ مراهقةٍ عبرت واجهةَ المقهى تتبعهـا النظـرات الولهى.. وأنا أتبع خيطَ دمي ينساب على الأوراقِ البيضاء ببطءٍ أخاذ، وأنا مالي، ومراهقة عبرت ـ قبل قليلٍ ـ واجهة المقهى. أوشك أنْ يفرغَ كيس العمر، ولم أكتب للآن قصيدةَ شعرٍ تسع الحزن البشري، وجوع العالم. لكن العـالم ينـسى في زحمتـه المنكودة أحزان الإنسان المنكود وينساني..)

ويتضح في هذا المقطع التأثر الواضح ببناء القـصيدة لـدى البياتي، إيقاعياً ومضمونياً، خاصة عندما يربط الـشعر بالحـب وبجياع العالم والحزن البشري وصولاً إلى حد تقليـد الـشكل الهندسي البصري، عبر هذا البناء الشكلاني الكتلـوي المتـصل للجملة كتابياً على شكل " قصيدة نثر" أو "القصيدة مـدورة" لكن الواقع يقول أن أياً من الصفتين غيـر متـوفرتين في هـذه

القصيدة. ذلك أن أية أعادة توزيع للقصيدة على هيئة سطورٍ مقطعةٍ ستظهر هذا الواقع.

غير أن ثمة ملاحظة كنت قد أثرتها في مناسبات سابقة تتعلق، بشعراء "قصيدة النثر" الذين يكتبون القصيدة دون أية معرفة بعلم العروض ولو على صعيد العلم وليس الممارسة، والفرق بين قصيدتهم وقصيدة الشاعر الذي ينتقل من الكتابة من القصيدة الموزونة إلى القصيدة المكتوبة خارج الإيقاع، فبينما يتحول وعي الشاعر الذي يجيد العروض إلى جهد ومجاهدة للامتناع عن سلوك ما يعرف، أي تقصد تحاشي الدخول في سياق العبارات والجمل الموزونة، فإن الذاكرة البريئة لشاعر لا يعنى بالوزن ومعرفته مطلقاً، قد تتحول إلى نوع من الاستدراج والدخول غير الواعي في نسق الصياغات الموزونة دون علم، وبلا إرادة.

فمهما اجتهدت الجمل في الانديا‌ح والابتعاد عن البنى النحوية التقليدية، وتوليد بنى بلاغية جديدة، فأن ضغط البنية الصرفية للمفردة يتحول إلى " وزن لا واعٍ" قد يتحولُ إلى نمط داخل القصيدة، وهذه القصيدة الداخلة لا إرادياً في تجربة الشاعر، وعادة ما تأتي بعد تجربة طويلة في كتابة القصيدة، تحيل الشاعر من متمردٍ مفترضٍ على الأصول الإيقاعية للوزن الشعري إلى مستجيب لا واعٍ لجمالية مضمرة لتلك الأصول، ويتحول مساره من فكرة الهروب من التراكيب التقليدية، إلى الوصول شيئاً فشيئاً إلى " طريق مستقيم" ومسار موزون.

في قصيدة " سهادات تكسرات" المنشورة بعد أكثر من ربع

قرن على تجربة كاتبها في كتابة "قصيدة النثر" سنجد تمثلاً صريحاً للفكرة التي طرحناها.

يقول نصيف الناصري في المقطع الرابع عشر من القصيدة وهي قصيدة طويلة:

(عرياناً أرقص في نور الله وتحت الأفلاك

أهذي في نارِ الياقوتِ الشعشاع

أقولُ لأورادِ الليل ارتفعي / للأرضِ اتسعي

مجنوناً بالنارِ وبالنورِ أطارد فراشاتِ الإنسان

أخرج من قلبي سنبلةً سوداءَ / أصرخ في بردِ

الأضرحةِ وتحت ضبابِ الفجرِ العاري/ اقتربي أيتها الشمس

ولتزأر فوق الأرضِ الأبواق اشتعلي يا نار الحب في ليل الأحزان/ وكوني في صحراء المنفى.

دليلاً للإنسان.)

ماذا ستكون ردة فعل نصيف أو أي شاعر آخر يكتب "قصيدة النثر" ببراءة الشكل وتلقائية الإيقاع على أنها بديل للقصيدة الموزونة، حينما يعرف أن هذا المقطع الذي يعادل بحجمه حجم الكثير من "القصائد الموزونة" هو مقطع موزونٌ على بحر المتدارك وعلى الخبب الذي يعد أكثر الأوزان شيوعاً في القصيدة الموزونة خلال عقدي الخمسينات والستينات وصولاً إلى السبعينات. – وهل سيغيب صوت البياتي في ديوان "قمر شيراز" عن بالنا أيضاً؟

سيكون مبدأ الحرية هو الرد المناسب بالتأكيد لسؤال كهـذا يتعلق بالميل إلى التعبير بشكل شعري معيـن، وهذا ما نؤكـده دائماً من أن القصيدة المكتوبة خارج إيقاع البحور العربية، أو ما يعرف مجازاً " قصيدة النثر" هي مقترح شكلي داخل الأشـكال الشعرية العربية، وليست بديلاً، وإن القضية تتعلق بالجوهر، أي " الشعر، وليس في "الشكل" أي القالب الكتابي.

هذه النماذج من بين أخرى كثيرة كتبت ونشرت في بدايات الثمانينات، تؤشر اهتماماً لا يخلو من ضـيق بكتابـة قـصيدة التفعيلة، وهي تظهر في جانب منها، أن الإيقاع الـذي كـان صحيحاً مائة في المائة لدى جميع هؤلاء الشعراء، كان في الوقت نفسه غائياً لدى معظمهم إلى درجة تظهر الاهتمام به من قبلهم، أكثر من اهتمامهم بالمضمون الذي ينطوي عليه الوزن.

هل كانت هذه الغائية التي لا تخلو من مشقة سبباً لهجر أغلب هؤلاء الشعراء الكتابة بالوزن بشكل ائي ـ ربما باستثناء واحد أو اثنين ـ ظلا يعاودان الكتابة بالإيقاع الخليلي.؟

وهل وجد هؤلاء الشعراء في قصيدة النثر حـلاً لالتـزامهم الصارم بالإيقاع الطاغي على بدايا م والذي يكاد يكون متماثلاً ؟ أم لعلهم أرادوا من كتابة القصيدة الموزونة مجرد تحدٍ ووسـيلة أولى لرد التهمة عن العجز الإيقاعي الذي ا م بـه سـابقوهم، لينـزعوا بعد ذلك بقوة نحو الشعر اللا موزون؟

قلت أن هؤلاء الشعراء وسواهم كانوا يكتبون قصيدة النثـر كنشاط داخلي يتحاورون حوله في ما بينـهم وكأنـه خطـة

انقلابية! ورغم أن قصيدة النثر في العراق تعود حتى إلى ما قبل حركة الشعر الحر، لكنها بقيت مجرد تنويع هامشي حتى لدى الشعراء الستينيين الذين جربوا كتابتها أيضاً، وتحديداً جماعة كركوك، ولهذا تعامل شعراء الثمانينات مع هذا النموذج وكأنه مقترح شعري لم يجر استيعابه تماماً في متن الشعر العراقي وهو كان كذلك فعلاً، حتى منتصف الثمانينات، عندما تحولت قضية قصيدة النثر إلى ساحة حرب أخرى تستمد شراستها من طبيعة الحرب القائمة على الحدود الشرقية آنذاك.

لقد ظن من بقي من شعراء الستينات ونقادها وتحديداً حميد سعيد وسامي مهدي، أن هامش الكتابة بالقصيدة غير الموزونة قد اضمحل في العراق، مع هجرة فرسانها من جماعة كركوك إلى خارج البلاد، لكنهم اكتشفوا موجة لا يمكن الوقوف بوجهها من الشعراء الجدد وهي تعلن فجأة ودفعة واحدة أن قصيدة النثر خيارها، وتدافع عن هذا الخيار بحماسة وكأنه الخيار الوجودي.

هنا علينا أن نقف قليلاً عند هذه النقطة بالذات كي لا يساء فهم الموضوع برمته، إذا أن معنى الخيار كان متأتياً من خلفية تستند إلى دوافع عدة من بينها:

الرغبة في مفارقة الشائع والسائد في الشعر العراقي آنذاك وهو القصيدة البسيطة المكونة إيقاعياً من تفعيلات لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة، وهي رغبة طبيعية لتجارب شابة تحاول اختلافاً.

التأثر بالترجمات التي كانت تصب في مقولات النص المفتوح وتعدد الأجناس فيه، ومحاولة تأصيل هذا النوع في كتابات تراثية،

رغم أ ا مكتوبة أصلاً خارج مفهوم الشعر المتداول في وقتـها، وقد وجد الشعراء الشباب في هذه الكتابات مرجعية لـيس في الطبيعة الأخرى لشكلها وبنائها فحسب بل بما انطوت عليه من خطاب وموقف مغايرين.

الشعور بالنفي، بسبب وجود المؤسسات الثقافية المهيمنة على الوسط الأدبي، وترجيح نوع معين وشكل محدد من الشعر، خلق نفياً مضاعفاً لدى هؤلاء الشعراء الذين جرى إقصاؤهم عمداً نحو مرجعية منفية تتمثل في مجمل الثقافة التي ينتمي لهـا محرضـوهم المنفيون أصلاً ذهنياً ومكانياً.

النفور الذي ولدته القصيدة الموزونة عموماً والعمودية تحديداً التي كانت تعتلي المنابر و يمن على الشاشات كلما اشتد الموت على الحدود الشرقية، وكأ ا كانت تقيم حفلة ساخنة للـدماء، وهو نفور جعلهم يلجأون للقصيدة التي لا تلبي أغراض الـسلطة تلك وهي القصيدة المنفية (قصيدة النثر.)

واحدة من التجليات السيئة لمفهوم الأجيال الشعرية، لا يكمن في الصراع الموروث عن العقدة الأوديبية فحسب، بل في رغبـة جديدة "لأوديبنا" هذا، في إقصاء أي ملمح من ملامح الأب في قصيدته الجديدة، وطمس ما سيذكر ذا الميراث، في نـ زوع ليستي واضح، وستتفاقم النـزعة في إحـلال البـديل، علـى حساب الاقتراح، بمعنى محاولة خلق وثنية أخرى، وإيجاد قطيعـة مفترضة مع السابق، ولهذا أقول إن هذه النهليستية في التعامل مع الماضي كانت جزءاً من آلية هدم واسـعة، أوجـد ا سـنوات الجحيم والموت الجماعي والخراب الشامل في العراق، ومن هـذا

الجانب فحسب يمكن النظر إليها على أنها تحقق موضوعي وشرطي في الآن نفسه محكوم بتلك الوقائع، وأي تبنٍ نهائي لهذا الخيار سيبدو غير بعيد عن وراثة تلك النزعة النهليستية، لا أدعو هنا إلى ما يمكن أن يفسر بأنه سلفية أو ارتداد لشكل شعري سابق، ولا أظنه في كل الأحوال أصبح سابقاً تماماً، لكن ما ينبغي التأكيد عليه أننا لا يمكن أن نخضع تاريخ الشعر العربي بمجمله وتطوره الطبيعي الداخلي، إلى قياس لنموذج وثني آخر، علينا أن ننشغل بتقصي روح الشعر لا في الأشكال التي يتبناها، وإن كانت مهمة، ولكن قبل ذلك في الطبيعة والمستوى اللذين يقربانه من الجوهر الذي يبقى احتمالاً بكل تأكيد.

أعتقد أن أغلب شعراء الثمانينات الذين ذهبوا إلى الحدود القصوى في تبني قصيدة النثر، حتى أن الكثير منهم لم يضموا أية قصيدة موزونة لمجاميعهم التي طبعت خلال التسعينات، وجدوا أنفسهم بعد عقدين أمام أسئلة هذه الحدود، أقصد أنهم وصلوا إلى إشكالية جديدة تختصر بالسؤال: وماذا بعد؟ ولعل هذا ما يفسر انزواء عدد منهم، متأثرين أيضاً بشروط المنفى، وانحسار عطاء عدد منهم تحت وطأة الشكل الشعري الذي أصبح نموذجاً واحتمالاً واحداً ووحيداً، وهنا يعاد سؤال القلق الذي انبثقت منه أصلاً الرغبة في تبني شكل آخر، فالفكرة الأساسية لتبني قصيدة النثر في العراق خلال الثمانينات، انبثقت من قلق السؤال ذاته لتسعى إلى جعل هذا الشكل متاحاً ومقبولاً وشرعياً وقد نجحت في هذا إلى حد بعيد، ربما إلى أبعد من فكرته الأساسية، فكان أن أصبح هذا الشكل لدى عدد من شعراء الثمانينات

وكذلك لدى سابقيهم ولاحقيهم على حد سواء وكأنه الشكل الشعري والشرعي الوحيد لاحتواء أية تجربة.

غيـر أن هذا الكلام عموماً لا ينبغي أن يتقاطع مع فكـرة الحرية التي تمنح الشاعر خياراته الملائمة في أدائها الشعري، لكنه لا ينبغي كذلك أن يحصر هذا المفهوم في شكل وحيد وواحـد، سواء كان قصيدة موزونة أم غيـر موزونة، لأننا سنرى عنـد دراستنا لتجربة قصيدة النثر في العراق، من خـلال تطبيقـات محددة، أ ا كانت الشكل الملائم لعدد من الشعراء، رغـم أ ـا مثلت لدى السلطة نوعاً من المس بمحرم ما، وكأ ا تحمل كـل عناصر الثالوث إياه، وهنا لا يمكن إنكار ما قدمه هذا الشعر من نماذج أغنت الشعر العراقي، بكل تياراته وأشكاله وأسهمت إلى حد كبير، في انعطاف الذائقة والوعي الشعري لدى النقاد، الذين احتاجوا إلى مدة زمنية ليست قليلة لقبولهـا، غيـ ـر أن مـن المفارقات هنا، إن بعضهم أصيب بعدوى الوثنية أيضاً فصار يراها شكلاً ائياً للشعر العربي.

الفصل السادس

حلية البدوي

الأساطير العارية والتيجان المزخرفة

الانتظار واستدعاء صورة الغائب

يعمل الشعر، نصاً وتجربةً حياتية، على دفــع الواقــع ــ ــ باستمرار ــ نحو المحتمل الممكن ويجهد في الوقت ذاته في صياغة استدعاء لا ينقطع لغائب ما، غائب يبقى باستمرار ماكثاً في اللا حضور حتــى وهو يشع في الذات وفي سحرية الراهن، وحــتى بيــن رماد الماضي.

وكلما اجتهدت الكتابةُ في استدعائه أو حــتى استحــضار شبهه، عجزت عن الإمساك بجوهره أو حتى الإحاطة التامة بــه، وربما من هنا تكتسب مقولة النفري ذائعة الصيت (كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة) أهميتها في كونها تصل ما بيــن ضفتي اللا متناهي عبــر مقولة الصمت. وهي عبارة قالها النفري قبــل أن يتوصل شاعر فرنسي من القرن العشرين هو "إيف بونفوا" لعبارة شبيهة لها بقوله (النقص هو الذروة[1]).

وتبقى حيــرة الشاعر وتساؤلاته أمام وقوفه على حافة هــذا الاحتمال الشاسع، حافزاً دائماً لمتابعة البحث في الممكنات لدفع الكتابة على الدوام نحو مرافئ أخــرى في الرحلــة المــضنية ــ كالعادة ــ عن الخلود أو قل المجهول!

لا بد هنا من العودة قليلاً إلى الظروف التي رافقت ســنوات الثمانينات في العراق، فالحرب مع إيران كانت من وجهة نظــر

---

1 (إيف بونفوا ــ الأعمال الشعرية الكاملة) ترجمة أدونــيس ــ منــشورات وزراة الثقافة ــ دمشق 1986.

السلطة ـ وحتى من وجهة نظر العديد من العـرب ـ تأخـذ صياغة احتيالية حضارية بوصفها حرباً بيـن "العرب والفـرس" أو بيـن " الإسلام وا وسية".

وكانت بالنسبة لعددٍ كبيـر من العراقيين حرب "بعث صدام " ضد الأفكار التي جاءت ا "الثورة الإيرانية" وبالتحديد ضـد أفكار الإمام الخميني التي تدعو إلى قيام "الدولة الإسلامية" في ظل "ولاية الفقيه" ـ وهو موضوع شائك لسنا بصدده الآن، لكـن ما أردت الإشارة إليه في هذا الصدد، أن السلطة لم تقف ضـد مشروع الخميني لأنه يتقاطع مع أفكارها العلمانية، فهـي قـد ذبحت التيار العلماني الأبرز وهو اليسار، من الوريد إلى الوريـد لأ ا لا تريد أن يوجد من ينافسها حيث توجد هي.

من هنا وتحت كثافة قمعية هائلة جرى تسليطها على كل من الأفكار اليسارية العلمانية أو الدينية على حد سواء، أصبح ا تمع العراقي آنذاك ينـزع نحو الباطنية ويتمثل تجربة "التقيـة" كمـا تلجأ للأسلوب ذاته الحركات السياسي في العمل السري مناورة ووقاية من القمع.

وإزاء عجز كبيـر أمام آلة القمع التي راحت تسحق كـل شيء وحفلات الإعدامات التي تقـام في الـشوارع ـ وهـي حفلات حقيقية لم تنقصها الزغاريد ولا تدافع الناس لمـشاهدة التنفيذ- انكفأت الثقافة على الذات، وصارت تعيـد النظـر في آليات إنتاجها، للتملص والهروب من شتى أنواع الحفلات المقامة آنذاك!

تحجبت الثقافة العراقية إذن، حتى كادت تحتجب بفعل إنصا ا الداخلي مع سوادٍ ممتد على طول الخريطـة ظلـت تحـاوره باستمرار، وبفعل زهدها في أي حوار آخر.

سيكون هنا وهنا فقط، للثقافة الصوفية أو بشكل أكثر تحديداً البيان البلاغي الذي تمثُله الكتابات التراثية المحتمية بتلغيز لغـوي ودلالي كثيف، سيكون لها مبـررها و"طورها" الخاص داخـل "الفترة" وشرطها المقترن براهن، لم يعد فيه للحياة ومفردا ا أي وجود.

وسيكونُ، هنا أيضاً، للتمرد على تقاليد السائد شكلاً رمزيـاً للتمرد على سياق كامل بما فيه آليات السلطة، جر كل ما يمت لهذا السائد الخارجي من صلة، وسيكون للبحث عن الهامش في الثقافة العراقية والعربية والتراث الإنساني عموماً نصيب وافر من اهتمام شعراء الثمانينات أو لنقل صفوة منهم. مثلما بدأ الشكل الذي تدبج به مدائح الدم والموت، يتحطم داخلهم رويداً رويداً وينهار دفعة واحدة لدى قسم منهم.

تحت سقف هذه الفوبيا سكنت نصوص تلك "الفترة" منتظرة سماء أخرى أو برابرة يأتون أو حلماً أثيـ ـراً بعـودة الغائـب وانتظار المخلص؟

(الطوسي يفتح للغيبةِ باباً

يدخلني حرفاً في طلاسمه

انتظرت غيبةً تأتي من أفق

مخيلة تشكو من أسرابٍ
الرؤى من فاصلةٍ وتنقيطٍ
يمتد الكُليني أصولاً في ذَاكرة
تقتحم النسيانَ تحتدم الذاكرة.
بذاكرةٍ يتنصلُ منها التصحر.[1])

هل نقول إن الشعراء هنا إيديولوجيون؟

أجل كادت هذه الفكرة لدى البعض منهم ـ ولأعترف بأنني أكثر من مارسها ـ كادت تمثلُ نوعاً من العقيدة الفردية غير واضحة المعالم تختلطُ في سكنها الصغير رياح من شتى الجهات.

ينبغي التذكير هنا بأن فكرة "الانتظار" عادة ما ترتبط بعصور القمع والإرهاب ولنا على سبيل المثال بفكرة ـ انتظار المهدي في الفكر الشيعي ما يعزز القناعة بهذا الاعتقاد.

(منفى بلا ذكريات ولا أستطيع تأويل الذي عينه مفتوحة وأقول جدي مات إذا استعصت عن الميم تقربني من باب بلا جدران، تسقط في النهاية بحيث تكون المدينة بلا راحلين.

....

وبعد ألف عام يشتري الأكراد المهجرون ملابسي العسكرية.. لأن أحدهم تعلم أن عيني اليمنى تشبه من يقولُ: إلى متى يا صاحب الزمان بعينٍ واحدةٍ. من يشتري هذهِ الأصنام

1 (رياض ابراهيم ـ انتفاضة عصفور طيب) قصيدة "تيه من ضياء صدئ"

وأعني ظلامي.[1])

لقد صار للشاعر العراقي إذن زمنان. أو انشطر زمنه إلى زمنين، أحدهما فيزياوي يومي يعيش فيه وهو عادة زمن موحش رغم اكتظاظه، فهو يتسم بالقسوة، والآخر زمن ممكن ينطوي على ميتافيزيقا واضحة، يتطلع به إلى الممكن والتاريخي والمحدوس، كزمن منشود.

وبين هذين الزمنين كان حلم الشاعر والإنسان العراقي عموماً يمر، وكأنه يريد لهما أن يلتقيا في زمن واحد وإن كانا متوازيين.

تراجع المكان في هذه الرحلة، صار مجرد ممر لكنه يستمد أهميته فقط من كونه ممراً للرحلة و يء البرابرة أو المنقذ لا فرق كبيراً بينهما كما كنا نعتقد:

(أيها المقْتنى

كيف أدخلُ المعنى من الاسمِ وأغلق الباب

وأنت على غمامةٍ قادم

صوتك الرعد والأبجديةُ

يتناسلُ من مطَرِ الرغبةِ – في حلولِ الأشياءِ – ذلك النقض الخفي قداساتٍ لخمسةِ أيتامٍ في رسائلِ الحكْمةِ

---

1 صلاح حسن (المحذوف في عدم اتضاح العبارة) دار الكنوز الأدبية ـ بيروت طبعة أولى 1996.

موصوف حرفُك: "ع. م. س" هذا فيض مداك
ع / معنى / أدخلني
م / اسم / ألبسني
س / باب / أوقفني.
سحر غيابك في نومٍ مستحيلٍ
الْحواس في كرنفال السبي
تنتظر القادم على سحابةٍ
تعشب الأحزانُ سريعاً.[1])

أرى أن هذه الفكرة، المستمدة من واقع عشناه، لم ينتبه إليها النقد الأدبي العراقي حتى الآن، وربما لم يجرؤ وقتها على التوغل في تفصيلا ا لكن السؤال المشروع الآن لماذا يستمر إغفال هذه الفكرة بعد أن أصبح عدد لا بأس به من النقاد العراقيين الـذين عاصروا تلك "الفترة" خارج الكابوس ـ هل عاصروها حقاً؟ ـ ألا يمكن لهم أن يخرجوا من المشهد ليكونوا شهوداً كمـا فعـل الشعراء وهم داخله؟

فمن خلال المعطيات المعرفية ـ الفلسفية والنفسية تحديداً ـ يمكن استقصاء هذه الظاهرة ـ أعني ظاهرة التوجه نحو استدعاء غائب ما والانتظار المزدوج، وتحليلها في العديد مـن الأشـعار المكتوبة آنذاك والتي نشر عدد كبير منها محتمياً بمستويات فنيـة

1 رياض ابراهيم (انتفاضة عصفور طيب) قصيدة "قداس البخور"

بلاغية يمكن وصفها بنوع من الأدب الإشاري وهو على العموم مستوى متوافر في التراث العربي بشكل كبير — — هـل نـذكر بالقصيدة المرئية والكتابة الحروفية، وتقنيات البيـاض الفـادح والتنقيط المتنامي داخل القصيدة والاستعانة بالأعداد والأرقـام؟ وسواها من الخصائص التي انتهجها عدد من شعراء تلك المرحلة الذين بدوا غيـر مقبوليـن من السلطة على التوازي مع تجاهل أو قل رفض نقدي سافر.

ناصر مؤنس نمـوذج1 "تعاويذ الأرواح الخربة" 69ص

في تقديمه لمفهوم جديد عن اللا وعي الجمعي وتتبع أثره في السلوك الإنساني، استند العالم النفساني الألماني كارل غوستاف يونغ (1874 ـ 1961) إلى ما أسماه مبدأ الطاقة الكامنة التي رأى فيها إمكانية عالية للتحليل مشككاً في قدرة ما قدمه سابقوه ـ فرويد وأدلر تحديداً ـ على خلق المقتربات الكاملة واللازمة لدراسة الشخصية، منحياً جانباً مبدأي الغريزة الجنسية لدى الأول وإرادة التفوق لدى الثاني، الذي أخذها عن نسختها الفلسفية لدى نيتشه، في تحليله للشخصية.

إن فكرة "القناع" التي قدمها يونغ عن الشخصية، كانت تهدف إلى الكشف عن أبعد مما خلف هذا القناع اليومي، للتعرف على العالم المشحون بالدلالات والرموز التي تترشح لاحقاً عند وجود الحافز لترشحها وتجليها، من بئر عميقة يمكن أن نسميها ذاكرة الوجدان.

وإلى جانب مفهوم يونغ عن اللا وعي الجمعي وربما تطويراً له أوجد علم النفس مفهوماً آخر ربما يعد أكثر تعبيراً عما نحن بصدده إلا وهو مفهوم "اللا وعي العائلي" أو الأسري الذي ينعكس بصورة حتمية في سلوك أية شخصية ليعبر طقسياً عن ميراث شعوري عائلي.

هذا بحد ذاته يعيد السؤال حول مفهوم النقد برمته بوصفه يتجه في إجراءاته إلى المعيارية، ويبرز في الوقت نفسه أهمية القراءة كأعمق الأساليب الكشفية لملامسة النص الحديث، فهي تكشف، فيما النقد يحكم، وهي تؤول فيما ينشغل النقد بالتفسير، ومن الغريب أن المعيارية ظلت راسخة في الثقافة

العربية حتى وهي تنتقل من الشفاهي إلى المدون.

تحولُ الطقوس الجماعية إلى أرثٍ عائلي سلالي في طبقات الوعي الباطن، وفي اللا وعي كذلك، بحيث يتنقلُ مثل بلاء يسبق الشاعر إلى أمكنته، يجعلُ من بواكير النصوص لشعراء الثمانينات حقلاً نموذجياً لتقصي تفاعلات هذا الإرث:

(أنا ابن البراري هناك
تقولُ الصدى مذهبي
أنا ابن السلالاتِ عارية كالسراب.
وريثُ المراثي
وريثُ العواء
وريثُ الغياب
الف الخطى بالحريق.[1])

يتجه النص الأدبي عموماً إلى استثمار الرمز في بنيته الفنية، لكون الرمز، إضافة إلى انفتاحه على التأويل الذي يثري قوة الإيحاء والإحالة والسؤال في العمل الأدبي، فأنه ينغلق في الوقت نفسه على عالمٍ خاص يختزنُ موقفاً ما، وينقذُ النص من أن يتحول إلى خطاب هلامي ومجرد، كما أنه يتيح للكاتب كذلك، خلق معادل موضوعي لشعوره الساعي للتجسد عبر الكلمات

1 عبد الحميد الصائح (المكوث هناك ـ طبعة ثانية، دار ثقافات ـ كندا) قصيدة "المكوث هناك" ص 61، وكانت الطبعة الأولة من المجموعة قد صدرت في بغداد ـ 1986.

ودلالا ا.

ويتنوع الرمز بيــن الأسـطوري، أو التـاريخي أو حـتى الشخصي، إذا ما تحول إلى نوع من النـزعة الإليغورية الحـادة لدى الكاتب، وفي كل الأحول فأنه ينطلق إما من وقائع تاريخية أو من مأثورات لا تدوينية أو موروثات أسطورية، ليـأتي الأداء الفني داخل النص مفصحاً عن بنية فكرية ما للمبدع، وعادة مـا تكون هذه المرموزات مشتركة بين ثقافـات متعـددة، لكأ ـا تكتسب خصوصيتها عندما تعيش في بيئة ما، وتعاود التمظهر من جديد بشكل آخر.

وكلما حاولَ المْبدع أنْ يعبـر عن رؤيته الفردية الخاصة إزاء الرمز الذي يتمحور حوله نصه، اصطدم بالبنية العميقـة للرمـز ذاته، هذه البنية التي تقولُ دائماً إن للرمز مفهوماً محايثاً له كيفما تنقلَ عبـر العصور والنصوص معاً. فـ "الحجاج" مثلاً كرمـز تاريخي، يبقى ملتصقاً بمفهوم العنف والدم، وأي نص سيـرد فيه اسم "الحَجاج" سيحيلُ القارئ حتماً إلى بيئة العنف التي عـاش فيها هذا المفهوم وتواليات التاريخ التي رسخته. وعندما يحـاول كاتب ما أن يحيل الحجاج إلى رمز آخر غيـر ما تقدم، فأننـا نقول إن هذا الكاتب يعبـر عن بنية دموية لا واعية، أما الرموز المشرقة التي سرعان ما تتحول إلى مثالٍ في أذهان النـاس، فأنـه تحضر معادلاً للأمل الإنساني بالتطلع إلى آفاق أخرى. وتكـون دافعاً للإنسان على التوحد شعورياً مع هذا الرمز.. وفي غيـاب الرمز ـ المثال ـ ما يجعل الحياة أشد عتمة، ويؤجـلُ الأمـل بالخلاص.

ومن هنا يكثُر في عدد من نماذج شعراء الثمانينات استدعاء هذا الرمز، بتوسل يقترب من شفافية التعاويذ والأدعية، بالحضور.

وفي ظروف القمع العقائدي، ينسحب التعبير عن الرموز التاريخية من العام، ليقر في الخاص، وهنا ينشأ ما يمكن أن أسميه الرمز العائلي، مستفيداً من فكرة اللا وعي العائلي لدى علماء النفس:

(تسقطُ السروج،
والأعنةُ تخط مصير قُرى قادمةٍ على الرمل
الفُرات قربةٌ تثقبها الأسهم والأكف حِوار مقطوع
تصهلُ النشارةُ في قَرسي الْخشبيةِ أمام قنطرةِ اللهبِ
يمتطي الأتراب أذيالَ دشادِيشِهم ولا صهيل[1].)

فإذا كان النقلُ والتلقين العام يحظر، بفعل القَمع، تداول هذه الرموز والتواصل معها، فإن اللا وعي العائلي يقوم بالمقابل بالتحريض على إدامة هذا الرمز وإنضاجه كبنية مضمرة، لتحول لاحقاً إلى ما يشبه الرمز الشخصي لدى الكاتب.

تختلف صورةُ الغائب في الفكر الشيعي، عن صورة المنقذ أو المخلص لدى الأديان والعقائد والطوائف الأخرى، بقدر اختلافها عن فكرة المنقذ في الميثولوجيا، وإذا ما كانت جميع الملل والنحل تتفق ـ تقريباً ـ على أن ثمة منقذاً لكل منها فإنما

1 باسم المرعبي (العاطل عن الوردة) مصدر سابق قصيدة " سقوط السروج".

تختلف بقدرٍ أو بآخر في تفاصيلَ فكريــة وعقائديــة في وقــت الخلاص وطبيعته وعلاماته، وكذلك في صورة المُنقذ ذاته.

وترتبطُ فكرةُ المُنقذ كما هو معروف بفكرة الانبعاث مــن الموت من جهة، وفكرة الانتظار لغائب جوابٍ في العصور سيأتي من جهة أخرى. فالأولى كما هو الحال مع طائر الفينيق الــذي ينبعث من الرماد، وصولاً إلى مفهوم الرجعة لدى الشيعة، هــي كناية عن تحول نوعي، في سفرة العود الأبدي. أما الثانية ـ أعني فكرة الانتظار ـ التي تحتل حضوراً كبيــراً في الفكر الــشيعي، فترتبطُ من جانبٍ آخر بفكرة (الغيبة) وبذلك فهي تمثلُ مرحلــة أخرى في سياقِ التفكيــر الإنساني نحو تلخيص فكرة المنقــذ، وإعطائها بعداً آخر، والفرق بيــن فكرة الانبعاث والانتظار هنا يشبه إلى حد كبيــر الفرق في الفكر الصوفي بين مفهوم الحلول، ومفهوم وحدة الوجود

إ ا مدارس داخل فلسفة واحدة، وحلقات فرعية في ثقافــة أصلية:

(خرجنا إلى ظلِهِ

فَتسامى وقُلنا نطاولُ أزمنةً

مِن رمادِ المُلوكِ

.....

فيا صاحب الأمرِ

ما أمرنا..؟

هلْ ترى دمنا
أم طَواك الِغياب
مضى.. أو مضى
ولم يخرج العدل
من سيفِهِ
أو رواق الحكومة[1])

ارتباط الانتظار بالغيبة، جعل منه حضوراً تزامنياً، مع الإنسان في كل المراحل، فالمنقذ بهذا المعنى، موجود في مكان ما بكل الزمن، وانتظاره هنا زمن محتشد بالترقبِ، هذا أولاً وثانياً يرتبط بالرجعة – أي رجعة الأموات إلى الحياة – ومن هنا التوحيد بين فكرة الموت والانبعاث من جهة والظهور من الغياب من جهة أخرى.

إذن كل الأموات تستطيع استدعاءهم حينما تستدعي الُمنتظر الغائب.

غير أن تحشد الانتظار بطريقةٍ فائضةٍ يغدو معها مهيمناً، حد الطغيان، يدفع إلى نبرة سخريةٍ سوداء، تقوم على ترك الغائب مؤبداً في غيابِهِ وغير قابل للحضور:

(... قَالَ: أعيدوا الأمام إلى عادِتنا السريةِ
لكن أصبع تسحب الرجالً.. تصير الحبال نساءً

---

1 علي الشلاه (العباءات والأضرحة المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1996) قصيدة " غيبة1 و" غيبة كبرى".

ولا أنشر الرؤوس،
تجففهم القِطَطُ..
الكرةُ خاسرةٌ،
الكرةُ تطمثُ،
تسخر من فارس،
قلْ له لا يأتي،
الجريدةُ ترسلُ الدم وأنت أولاده،
كلك صبغةٌ والطيـن بعيد.
هلْ استسلم الطيـن إلى الداخل.[1])

1 (سهام جبار ـ الشاعرة) مصر سابق قصيدة " حدائق الخميس"

الهروب من الكثافة الميثية.

قد يكون لافتاً في الدراسات النقدية لشعر الحداثـة العربيـة حرصها الدائب على ربط استخدام الأساطيـر في الشعر بحركة الشعر الحر خاصة، والشعر العربي الحديث على وجه العموم؟

وقد يجد هذا الحرص الذي يبدو مريباً شيئاً من التـسويغ إذا سلمنا بأن المنهج الأسطوري في الدراسات الثقافية عموماً هـو وليد الحداثة كذلك، مما يجعل المقتربات النقدية تبدو متسقة مـع موضوعا ا ومناهج تقصيها في الوقت نفسه.

على أن هذا الربط التفاعلي سيظهر الأساطيـر وكأنها رموز ابتداعيةٌ مع الشعر الحر وهذا ليس واقع الحال.

صحيح أن السياب أدخلَ عناصر أو قلْ أسماء أسطوريةً علـى بنية قصيدتِهِ، حتى أنه كان مولعاً بمفردة "أساطيـر" نفسها التي جعلها عنواناً لأحد دواوينه المبكرة، وأكد في مقدمته للديوان بأن "الأساطير" نوع من تغليف العبارة رغبة في عدم الكشف عـن تفاصيل الحب! دون أن تكون " الأساطيـر" ثيمة حقيقية لتلك الأشعار إلا لماماً، حتى أنه هجا الأساطير بوصفها "أساطير باليـة ومعتقدات قديمة" في قصيدة حملت الاسم نفسه، ومع ذلك فإن هذا اللمام من "رأس الأساطيـر" مع ما يمكن أن يقـال عـن سطحيته، لم يكن بادرة أولى في هذا السياق، بل سـبقه إليهـا شعراء عرب آخرون، خاصة شعراء "جماعة أبولو" في مصر الذين كان أكثرهم مطلعاً على الآداب الأوربية، وترجم العديد مـن نماذجها كما هو الحال مع مؤسس الجماعة الدكتور أحمد زكي

أبو شادي، إضافة إلى الرافد المهم في الجماعة الدكتور إبراهيم ناجي الذي ترجم في الثلاثينات ديوان "أزهار الشر" لبودلير. وكان اسم الجماعة بالذات يحمل دلالة واضحة على ذلك، إذ استعير من أسماء الآلهة الإغريقية المرتبطة بالكواكب، مما دعا عباس محمود العقاد إلى انتقادها على هذا الاختيار، وكان بداية اختلافه معهم له أسبابه الأخرى أيضاً لسنا بصدد مناقشتها الآن، داعياً إياهم إلى تغيير الاسم، متسائلاً عن جدوى هذه التسمية الإغريقية في وقت كان بإمكان الجماعة أن تختار لنفسها تسمية "عطارد" الكلمة العربية التي تقابل "أبولو" الإغريقية.

ومن المعروف أن السياب نفسه كان من أشد المعجبين بتجارب جماعة "أبولو" الشعرية المصرية كما هو الحال مع نازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي ويمكن أن نجد لكل من هؤلاء الشعراء الرواد، نموذجه الخاص بين شعراء "أبولو" حتى أن السياب بعث بقصيدته الطويلة (الروح والجسد) قبل نشرها إلى واحد من أبرز شعراء جماعة "أبولو" وهو علي محمود طه المهندس.

غير أن ما يمكن أن يقال عن سطحية استخدام الأساطير في البواكير الأولى لشعر الرواد، السياب على وجه الدقة، يمكن أن ينسحب بتأكيد أكثر على الاستخدام الحكائي الساذج للأسطورة من قبل شعراء جماعة "أبولو" أنفسهم، ومن عاصرهم من شعراء كلاسيكيين، أو جماعات أخرى سعت إلى التحديث كجماعة الديوان، في مصر أيضاً، وجماعة الغربال في المهجر الشامي.

كانت الأساطيـر في شعر السياب إذن، وكذا الحال مع شعر مجايليه، محض ترصيعات خارجية وإقحـام أسمـاء كـسيزيف وأوديب وسواهما الكثيـر، إقحاماً لا عضوياً داخل القصيدة، بل كانت مثل هذه الرموز لا تعمل خارج الحيز الصغيـر في الجملة التي دخلت عليها لا أكثر.

ورغم المحاولات اللاحقة من جيل الرواد أنفسهم، ومن هـم حولهم من الشعراء لتطوير استخدام الأسطورة، بقيـت هـذه الظاهرة في مشروع التجديد الشعري العربي، وكأ ـا مقحمـة إقحاماً شرطياً كأحد العناصر في سمات القصيدة الحديثة، حـتى تسربت بوضوح لافت موجةٌ كبيرةٌ وضخمةٌ من الأساطير ـ ـ إغريقية إضافة إلى بنى أسطورية معدلة عـن التـاريخ الفينيقـي السومري ـ عبـر مجلة (شعر) في بدايتها الأولى لتقدم (وجبات جديدة) من "التداخل "الأسطوري في نماذج شعرية عدة وتضعها في سياق إعادة صياغة الهوية. كانعكاس طبيعـي لتأثيـ ـرات "تموزية" أنطوان سعادة فكراً وتجربة خاصـة في كتابـه الرائـد "الصراع الفكري في الأدب السوري".

لكن ما ينبغي التنويه له هنا هو المحاولات العميقة والجادة التي قام ا خليل حاوي لجعل الأسطورة جزءاً من النسيج العـضوي للقصيدة ساعدته في ذلك ثقافته العميقة، وتواصـله أو انتمـاؤه العضوي لجماعة سياسية تقوم أساساً، على ثقافة وفكر لا يخلوان من أبعاد (أسطورية) إن صح التعبير.

ومع ذلك بقيت هذه الظاهرة ذات بعد إشكالي، ولم تتحولْ إلى بنية قارة في بنية القصيدة العربية حتى مع هذا التمتع بثقافـة

جيدة ومعمقة من قبل شاعر كخليل حاوي أهلته للتميز في بناء عوالم مغايرة نوعاً ما للبداهة الأولى في استخدام الأساطيـ ـر، لكنها ظلت مفتقرة للتأثير الواضح في سياق المتن الشعري العربي، وانتهت محض إرهاصات.

وفي مقابل هذه الموجة من الأساطيـر، وربما احتجاجاً عليها، كان جيل الستينات في العراق تحديداً يندفع باتجاهات أخـرى، تجريبية على الأغلب، مستفيداً من المد الكبير للمدارس الـشعرية الأوربية التي اتضحت تأثيـرا ا المتأخرة على شعراء الستينات، وخاصة السريالية، التي ما زال عدد من شعراء الستينات، مأخوذاً بنشوة اكتشافها، ممعناً غرقاً في خرائطها المائية الواسعة والعميقة أيضاً.

ويمثل سعدي يوسف، برأيي، اتجاهاً أخر متفرداً، بيـن هـذا كله، في التأسيس لأسطورة من نوع آخر، أو لنقـل بمعياريـة أخرى، منتبهاً إلى حقيقة بسيطة وصعبة في الآن نفسه: أن الشعر هو أسطورة الحياة، عبـر مرجعيات الحيـاة نفـسها، حيـث التفصيلات، تشكل عالماً من الترميز العالي، يقترب من الواقـع بوصفه مختلطاً بالأسطوري، دون أن يقع في أي منهما، وكأنـه يرى الأسطورة مرايا شفافة في حائط الواقع! وهـو يـستخدم مفردات الواقع وكأنه يستلها من عالم قديم وبعيد، ليـضعها في أنسية العالم الحالي، ويتجلى إنجاز سعدي يوسـف علـى هـذا الصعيد في دواوين عدة لعل أبرزها ديوان (الليالي كلها).

إذا كانت استخدامات جيل الرواد للأسطورة مرهونة بكو ا تندرج في سياق (إرهاصات البواكيـر) وما قد يـرتبط ـا أو

يرافقها من إخفاق وتلكؤ وتعثر، فإن الأجيال اللاحقة للرواد لم تتخلص بالكامل من وطأة انسحاب ظلال تلك المشكلات على قصيد م وتجار م على تنوعها، وكانت تلك المشكلات متصلة بطبيعة الأساطيـر نفسها ودرجة فهمها.

فشعراء الستينات هم أكثر الأجيال انعتاقاً من لعنة الأسـاطير لصالح لعنة أخرى تمثلت في موجات تثقيف مغايرة وقريبة المنشأ زمنياً، صدر ا لهم فرنسا عبـر "الثقافة الوجودية" ونـزعات التمرد الشبابي التي مهدت للثورة الشبابية في اية العقد الستيني.

أما في السبعينات فسنجد توجهاً واضحاً لدى طبقة من شعراء هذا العقد نحو " تبني" الأساطيـر في سياق ثقافة تقوم على دمج مفهومي البطولة والنبوة لخلق هوية اعتبارية للفرد أو للجماعـة داخل تلك البنية المركبة.

يتجسد هذا الأمر على سبيل المثـال في الـصياغة النفعيـة للأساطيـر المعدلة توراتياً، التي ستظهر لدى خزعل الماجدي في " خزائيل" كنوع من الارتقاء بالناسوت إلى منازل اللاهـوت، تبدلاً من ثقافة "الفرح الثوري" والقصيدة اليومية وشأن الفقراء، إلى ثقافة نبوية يقينية أحادية التلقي والإرسال.

خاصة في تلك الفسيفساء اللغوية المحتدمة في عبارات لا تكاد تقول شيئاً، القائمة على تقليد نموذج الشاعر الـسوري سـليم

بركات.[1]

كما أننا نجد تلازم الروح "النبوية" والنـزعة الرؤيوية اليقينية مع النسق الإيديولوجي النفعي في ديوان "أناشيد إسرافيل" سواء في الإشارات الملحقة بالديوان، التي أشار فيها إلى استخدامه على (إسرافيل) كمعادل للبعث (فوظيفة الشاعر على الأرض هي بعث الروح في النفوس الميتة وجعلها نفوساً حية فالشاعر هو إسرافيل الأرض) ولكن الماجدي كان قد أصدر ديوانه ذلك وكانت الأرض يحتلها في الواقع "عزرائيل" وليس أحداً سواه، خاصة في "فترة" ازدياد شدة المعارك خلال الحرب العراقية الإيرانية.

يقول الماجدي في قصيدة (ما تقوله الأوفاق لي) من ديوان أناشيد إسرافيل (وأنا المضيءُ ولا ظلام بجبتي

وأنا المزين بامتشاقةِ وردةٍ..،

....

أتلو على الملأ الظلام وأرتوي

من بئرِ معرفتي كُؤوساً واشتباك مصائرٍ

وأهز بالأوفاقِ غُصناً ميتاً.

---

1 كان الشاعر زاهر الجيزاني قد كتب مقالة في جريدة الثورة يتهم فيها الماجدي بالسطو على تعبيراته وجمله الشعرية في أكثر من موضع. فرد الماجدي على الجيزاني بالطريقة نفسها محيلاً الجمل التي أوردها الجيزاني كدلالة على السطو، إلى شاعرين سوريين هما ادونيس وسليم بركات.

وأشم في نيرنجتي ذهباً وأرسم هيئتي.

.....

ما بيـْن أجفاني

وفي الآفاقِ، فوق الناسِ تطلع نجمتي)

ما أردت توضيحه هنا أن خزعل الماجدي وهو يحشد هـذا التـرف التعبيـري القادم من أهواء ستينية ويزجه في " فتـرة" المحنة والقسوة والحرب خلال الثمانينات، يمثلُ برأيـي أفـصح تعبيـرٍ في النص والتنظيـر لاجترار ثقافة " الجيل النبوي" وهو بهذا المعنى، أكثر نموذج من بيـن شعراء عقد السبعينات التصاقاً بالجيل الستيني، سواء في بدايته مع القصيدة اليومية، أو مـروره بعالم الطلاسم والسحر وقواميس التنجيم، حـتى وصـوله إلى القصيدة الرؤيوية اليقينية.

في كل هذه الانتقالات والقلق المعرفي الشخصي، لم يكن ثمة إنجاز شعري متحقق، برأيي، بقدرِ ما كان هناك تخبط في البحث عن مرجعية، تطعم النص بنكهة أخرى غيـر نكهة التجربة.

كما سنجد تكييفات "عروبية" في صياغة جماليات لأسـاطير "قومية" في قصائد سلام كاظم " منذ "هبل" و" تفاحة العنقـاء" في ديوانه "دخان المنـزل" وصولاً إلى "طائر الفينيق" المنـشورة بعد صدور الديوان.

أما زاهر الجيزاني فقد يكونُ انشغاله المبكر بطريقة البيـاتي في الاندماج بعوالم الأضرحة وإشارات التصوف قد غيبه إلى حـين عن السطوة البعيدة لأساطير السياب التزيينية التي عادت للظهور

لدى عدد من شعراء جيله، قبل أن يعود إليها الجيزاني نفسه بجرعات مضخمة بقصيدة طويلة هي "أغنية الإله مردوخ" التي "حشد" فيها كل ما أتيح له من مرموزات إغريقية وبابلية وزجها في سياق غير متجانس مع نثار التجربة الشخصية المضيعة هباءً خلف هذا الجرعة الزائدة من "التأسطر".

على أننا سنجد شعراء سبعينيين آخرين أغلبهم ترك العراق مبكراً إلى المنفى وبينهم شعراء "اليسار" أقل انشغالاً بالأساطير ككاظم جهاد وخليل الأسدي وهاشم شفيق وشاكر لعيبي وكمال سبتي مع استثناء خاص لدى شوقي عبد الأمير في تركيزه اللافت على الأساطير السومرية.

وحينما نراجع تجربة الثمانينات وفق هذا التصور، سنصطدم بمشهد لا يفترق إلا قليلاً عن مجمل المشهد العراقي بأجياله الثلاثة السابقة، إذ سنصطدم بحشدٍ هائلٍ من الترميزات الأسطورية المتمثلة في عدد كبير من قصائد هذه المرحلة، وهو حشد عادة ما عكس توجهاً من التثاقف الذي لا يخلو من تطرُّف، وعسفاً واضحاً في تبني دلالات أسطورية معينة داخل الشعر، كان أغلبها مفتقراً إلى التجاسد المطلوب في التجربة الشعورية، والتمثل الظرفي لشروطها، مما جعل العديد من قصائد شعراء هذه المرحلة، مبهمة ولا أقول غامضة.

وبالمقابل كان استخدام الأساطير لدى عدد آخر من شعراء الثمانينات مرتبطاً بمحاولة إيجاد أفق تعبيري يمنح الشاعر قدراً ما من الحرية داخل سجن كبير، هذه الحرية المجتزأة، كانت كافية لأن تتوجه إليها قصائد عدد من الشعراء (بنذور أسطورية.)

واتسعت دائرة الأساطير لدى عدد من شعراء عقد الثمانينات عما كانت عليه لدى شعراء العقود السابقة، وإذ بدأ الرواد مـن الأساطير الإغريقية على الغالب، فإن شعراء الثمانينات حـاولوا إيجاد نبـرة أخرى محلية، في استخدامهم للأسـاطير، منتبـهين وغيـر منتبهين، إلى قضية (واحدية) الأساطير، وإلى أن اختلافها يصدر عن الطبيعة المحلية التي تكتسبها أسطورة ما ليس إلا.

إذن فقد تغيرت مبررات استخدام الأساطير، من كونها "صفة شرطية" للحداثة لدى جيل الرواد والأجيال التي تلت، إلى قضية تتصل بمبدأ الحرية لدى شعراء الثمانينات، ومع أن قضيتي الحرية والحداثة ترتبطان ببعضهما، إلى درجة أنهما تكادان تتماهيان في تكوين أي شعر خالد. إلا أن الأساطير لدى كل من الرواد وما تلاهم من أجيال شعرية من جهة، وشعراء الثمانينات من جهـة أخرى، بقي ارتباطهما ببعضهما ارتباطـاً شـعارياً، و"يتوبيـا" منشودة، أو لنقل كانت مبررات ارتباطها بهـذين المفهـومين، تفترض مشروعاً، ولم تشكلْ منجزاً حقيقياً.

ووسط أجواء محصورة، ومزدحمة بروائح الموت التي كانـت تنتقل في العراق خلال الثمانينات، وما زالت، كان التوجـه إلى الأساطير متلازماً مع مشكلات أخرى عدة، خاصة وإن عـدداً من الشعراء ـ وبفعل محدودية ثقافة أغلبهم ـ ضيعوا الطريق إلى قصائدهم، بملاحقة الأساطير لذاتها والاكتفاء بالاتكاء على بنيتها الشعرية الذاتية، دون الاشتغال على إيجاد وظيفة ومستوى شعري خاص لها داخلَ القصيدة.

غيـر أن هذا لا يعني إخفاق تجربة الثمانينات بالكامـل في

التعامل مع الأسطورة، بل ربما على العكس! فقد امتـاز عـدد محدود، من بين عشرات الشعراء الذين ظهروا في تلك المرحلـة (وتواطأوا) على الاتجاه نحو استخدام الأسطورة، أقـول امتـاز هؤلاء في إحداث نقلة نوعية في التعاطي الجديد مع الأسـطورة، فكانت دمج اليومي بالأسطوري، أحد الملامح الرئيـسية لهـذا التوجه، كما كان تخفيف الأسطورة من عناصـرها الخارجيـة التزيينية، والغوص في النموذج البدئي والجـوهري الحـي لهـا، ونقدها أحياناً، ملمحاً آخر في قـصائد صـفوة مـن شـعراء الثمانينات.

يستوي في ذلك شاعر تهكمي وساخط على كـل شـيء، وساخر منه مثل نصيف الناصري، حين يعود إلى حاضنة مقدسة في الأساطير السومرية فيبدو في مظهر آخر مأخوذاً برهبة الانتماء إلى عالم آخر، والتغزل بجمال " انخيدوانا" حد التضرع والتـذلل المازوخي:

(انخيدوانا

الشاعر الغجري مريض

يقف حزيناً في بوابةِ الإفلاس

وفي يدِهِ زهرةُ قُرنفلٍ.

....

ويبدو أنه يدرك الطبيعة الشريرة لدى إنخيدوانا، فالرمز هنـا يتعلق بابنة سرجون الشاعرة، أي إنها مزيج من الطغيان والشعر،

والسيدة المقصودة هنا هي سيدة كانت تنعم في أحضان السلطة، حد الثمالة، ومع هذا يسميها الناصري "الشفيعة" كنـوع مـن اكتمال المشهد المازوخي المهيمن:

أيتها الجميلةُ القبيحةُ انخيدوانا
سيدة الشموسِ والغمامِ
ها أنا أدفع حرابي علفاً للأوهام
سأغادر مطعوناً بعد أنْ تكونَ شجرةُ حبي قد اكتهلت.
والمنافي التي أصلُ إليها حزيناً ونازفاً.[1])

أو لدى ناصر مؤنس الذي يجعل من الأساطير شكلاً ومجـالاً حيوياً لمضمون "تعاويذي" هائل ليقدم الشاعر في صورة أخـرى غيـر معتادة، صورته كائناً ينتمي لعهد الأساطير حد الاندماج الكياني بعالم الرقُم والطين والحبر البدائي في الـصورة والكلمـة واللون.

1 (نصيف الناصري ـ في ضوء السنبلة المعدة للقربان) مصدر سابق قصيدة "انخيدوانا"

ناصر مؤنس نمـ ـ ـ ـ ـوذج 2 "هزائم" صفحة 14

أو تجده لدى زعيم النصار الذي يحتفي "بالهـامش" بوصـفه متـنه الطبيعي، وبالأساطير الشخصية بوصفها رمزاً بديلاً عـن العقائد الجماعية:

في طريقِ الرجوعِ إلى البيت،
أتحدث لعظام الرعاة
عن لحظةِ اليمام الذي يطفو
فوق زبدِ العدم
لا لأنِي حزين،
ولكني أجلس برصانة
أمام شجرِ الغفلة
وأنسى الموت؟
لم يعد سوى رمز بين قلاع الحروف، وزيارة المقبرة،
يشاهد الأرواح تطوف حول رؤوس الأمهات[1])

أو تنجذب إليها في التراجيديا الطفولية لدى دنيا ميخائيـل وبحثها عن الذكريات في "الخرائب الكلدانية".والهجرة الأبدية بحثاً عن ذرة وطن لبدوي كلداني هذه المرة:

(هللويا هللويا
يحتفلُ بقدومِ أغنامِهِ
ويسهر على قبورهم

1 شعر 92 المشهد الجديد في الشعر العراقي، منشورات الامد. بغداد العـراق 1992 زعيم النصار: قصيدة " رموز التعارض".

حتى الصباح
مرتبكاً
يقلب الجبالَ بين يديهِ
بحثاً عن ذرةِ وطنٍ
بعيداً عن خيمته
يشد الحبالَ
وينكدس رملاً في البلاد البعيدة.[1])

بيد أن النقد العراقي الذي رافق تجربة الثمانينـات - هـل رافقها حقاً؟ - فشلَ حتى الآن في تشخيص أيٍ من هذه الملامح أو في تقصيها عند حاضـنتها الأساسـية، مثلمـا لم يفحـص إخفاقا ا، لكنه اكتفى، بفعل غياب الجدية المعهود لدى نقادنـا، بالإعلان عن هوة سحيقة وقطيعة تكاد تكون ائية، بينه وبـين هذه التجربة.

على أن استخدام الأساطير لدى شعراء جيل الثمانينات اقترن كذلك باستفادات دينية وترميزات تاريخية معينة، وسعت مـن قاعدة المرجعيات الخارجية للقصيدة وانفتاحها، بحيث أصـبحت ممتدة بتطرف أحياناً إلى تخوم بعيدة أكثر من تجذرها في الـراهن الحياتي.

يمكن النظر إلى توجه "صلاح حسن" اللاحـق إلى توظيـف الطقس الديني، في مخاطبة جماعية، وإلى المشهدية المستلة بعناية من

1 دنيا ميخائيل (الحرب تعمل بجد) مصدر سابق قصيدة "خرائب الكلداني"

عمق التاريخ المكتظ إلى ار العبارة المنحوتة لدى باسم المرعبي. كما تتجلى الأساطير المنقحة بنزعة شخصية لدى المرعبي في "العاطل عن الوردة" من خلال نموذج "ماجيرا" التي تبدو تكييفاً لنموذج "إيثاكا" ولكنها معكوسة هذه المرة، ليس بقصد العودة، ولكن نحو الانشداد إلى مدينة حلمية:

(على الضفةِ تجلس،

تسند ظَهرك إلى جِذْعِ أمنيةٍ وتصرخ: ماجيرا. َينداح صوتك عبر مِياهٍ ونخلٍ، عبر تحسرٍ قُروي ٍلمراهقاتٍ يلففْن شهواِتهن بـ " شيلٍ" يكتمن شهوتينِ مشرأبتينِ، يخنقْن بعباءا ن سرةً خافتةً مثلَ بيتِ الحلزون.

عبر الأرجوانيةِ الْمبكرةِ لبيوتِ الطينِ ولألأةِ عنقِ نجمةٍ، تشدها مِن شعرِها مياه ماجيرا.[1])

إن دقة (روح الشعر) تستلزم استخلاصاً جدياً للسر الذي يجعل أي شعر خالداً، وهذا السر هو الذي يجعل من قصيدة ما، تختلف طبيعة ونوعاً عن سواها، وهو ما يجعل أيضاً، في حالة فقدانه، آلاف القصائد غير مؤهلة أو قادرة على اجتراح أسطور ا في العالم.

يمكن التمثيل هنا بأسطورة كلكامش القاسم المشترك لهذا الجيل أكثر من أي جيل سابق، وكذلك في تحول رمز المرأة إلى رمز عشتاري أمومي تلذذي / انتهاكي وعشقي، كما لدى نصيف الناصري، أما البنية الكلكامشية، فقد عني كاتب هذه

1 (باسم المرعبي ـ العاطل عن الورة) قصيدة "كل الطرق تؤدي إلى ماجيرا"

السطور بإعادة صياغتها وتكييفها مع الراهن الشخصي والحاضر الجماعي بشكل واضح:

... كلكامش لمْ يحظَ بموتِهِ في المرآة،
فخرج إلى نومه، حياً وبكامل حروبه،
حيثُ سبعون أنكيدو وأكثر، تركهم نائمين،
مِن أول الفراتِ إلى شرق دجلة.
...، نظّارته، وجواز سفَرِهِ،
وساعته التي تأخرت ـ قليلاً عن النوم ـ
هي ما يجعلني قادراً على رثائه.

...، ولم أجده على السطح،
حيثُ تركته يطيـر الطائراتِ الورقيـة،
والطـيور التي لا تعود.

كان أنكيدو مجنـداً
في كتيبة الدبابات الحادية والسبعين
في اللواء المدرع الثاني والخمسين.

يسمونَـه ولا يقفون،
وما زالَ يتسـاءلُ

من أخطاء تائهة[1])

في الخلاصة لم تكن الأسطورة في شعر الثمانينات شكلاً جديداً داخل الشكل القديم، إضافة أو تنقيحاً لمسيرور ا في شعر الرواد أو الستينات وصولاً إلى السبعينات، ولم تعد الوجه الآخر المقلوب من العملة، وإنما أضحت مسكناً مفتوحاً وفضاء جديداً للتعبير عن صياغة مختلفة للشكل والمضمون معاً، صياغة يمكن تمثيلها بتوجهين للوحتين لفنانين تشكيليين عراقيين، إ ا تشبه على حد كبير تلك المسافة بين الخيول الراكضة والحمامة الطائرة لدى فنان رائد هو فائق حسن، وبين الملامح الحادة للوجوه البشرية في الساحات والغرف والباصات، لدى فنان مبدع من "جيل الثمانينات" هو ستار كاووش.

وإلى جانب البنية الأسطورية سادت مع منتصف الثمانينات ظاهرة (مرجعيات القصيدة) لتبرز كشأن ثقافي في مجمل الكتابات والمداخلات النقدية والتنظيرات الشفاهية في المقاهي، الخاصة بطبيعة الإنجاز الأدبي لعقد الثمانينات لتنسحب بمقولا ا على العديد من النماذج الشعرية في ذلك العقد، في محاولة للافتراق عن مرجعيات شعر الرواد التي تمثلت بشكل خاص بفتح آفاق جديدة في التعاطي مع التراث الإنساني العالمي شعرياً.

ولئن كانت هذه الآفاق في شعر الرواد لا تخلو ابتداء من افتعال سببه القلق المصاحب لقراءة تراث الآخر، وترحيله من

1 محمد مظلوم (محمد والذين معه) منشورات كراس ـ بيروت، الرباط طبعة أولى 1996. قصيدة "الموت بين رين"

أرضه الأولى لمقاربته من متن الشعر العربي الجديد، فإن تجـارب شعراء الثمانينات، وقبلهم تجارب زملائهم السبعينيين، لم تتخلص من هذا الابتداء المتلكئ في التعاطي مع المورث.

على أن استخدام الموروث، بما أدخل عليه مـن تنقيحـات جوهرية بفعل عمليات التراكم الكمـي والحـذف والاجتـرار والإبدال النوعي، امتدت محاولاته طيلة العقود الثلاثة التي أعقبت حركة الريادة الشعرية في العراق، وكان أحد المبررات التي دفعت النقد المتربص بالتجارب الجديدة، إلى التشكيك بثقافة شعراء ما اصطلح عليه جزافاً (قصيدة النثر) والتي بدت وكأ ا خيار هؤلاء الشعراء في الكتابة، خاصة مع موجة واسعة من نشر نماذج مـن تلك القصيدة، وتزاحم الشعراء من مختلف الأجيال على كتابتها، خاصة لدى شعراء العقدين الأخيرين: السبعينات والثمانينات.

إضافة إلى ذلك امتدت غيـر بعيدة عن تشكيكات النقـاد، تنظيرات حول الشعر وأسئلته، تؤكد على أن ثقافة النص هـي العنوان الأوضح لدراسة القصيدة الجديدة، وكان لمقولة (التناص) أو (التداخل النصي) لجوليا كريستيفا، وقع خاص في العديد من الكتابات النقدية تنظيراً وتطبيقاً خاصة تلك التي اشتغلت علـى الإحالات الخارجية للنص وامتداداته المعرفية كأ ا بصدد البحث عن القارئ داخل النص، لا عن الشاعر وتجربته.

ورغم أن كريستيفا انطلقت على ما يبدو من حس "فرويدي أنثوي" لتحويل النص إلى بؤرة استقطاب وحاضـنة أموميـة " رحمية " قادرة على إعادة إنتاج النصوص الأخرى يئـة وليـد جديد يحمل المورثات الجينية معه دون أن تعرف إلا بإخـضاع

الجنين التحليل، إلا أن المختبــر النقدي العراقي، لم يكن مهيئــاً تماماً لاستقراء تلك الجينات بوصفها الهوية البلاغيــة المــضمرة والرسالة الرمزية للنص.

وفي ما يشبه العودة المرتبكة إلى التراث، اشتغل عدد غيــــر قليل من الشعراء، على إعادة قراءة نصوص قديمة شعرية، ونثرية، ووقائع تاريخية، مأخوذين بشيء من رد الاعتبار إزاء مة (العقدة الأوديبية ببعدها الأبوي) التي استشعرها بعضهم بفعل التهم التي انطلقت صو م من كل اتجاه، من هذا نستطيع القول إن أغلب المحاولات لتثقيف النص من الخارج، كانت محكومة أمــا بــردة الفعل على م ما، أو انعكاساً لانبهار معرفي وافــد، أو رغبــة إنسانية غريزية للاختلاف والتغاير بأي شكل من الأشكال.

أما القليل منها فكان أحساساً حقــاً في التجربــة الكيانيــة للشاعر، وهو ما سيرسم افتراق الهويات وملامح النص ونــــبرة الصوت الشعري بعد مسيرة ليست قصيرة للشعراء منفردين هذه المرة لا جماعات.

إن تجربة القراءة الفوقية للنصوص القديمة أورثت ترحيلاً، فوقياً كذلك، لبنية النص المكتوب حديثاً. وبسهولة يستطيع القــارئ لشعر من هذه الطبيعة، أنْ يشم رثاثة القديم من بيــن ســطور المكتوب حديثاً، رثاثةً لا تعد في كل الأحــوال تمــثلاً لجــوهر المستعار منه، بل انصهرت اللغةُ الشعرية مفردة وتركيباً بتأثيــر القراءة، بعيداً عن نار الحاضر، فبدا أن طائفــة مــن الــشعراء، يتوهمون أ م يكتبونَ نصاً حديثاً، بينما هو في جوهره شعر قديم تجربة وشكلاً كما سنبيــن لاحقاً عبر نماذج تطبيقية.

على أن هذه الظاهرة حفزت في الوقت نفسه، بعض شعراء جيل الثمانينات، على الابتعاد عن الوقـوع في شـباك القـديم المنصوبة على امتداد الراهن الشعري. هنا لابد من الإشـارة إلى المصادر التي احترق فيها عدد من الكتابات في هذه "الفتـرة" أو تلك التي استفادت من وقودها ومن لهب الحريق لتندفع، مبتعدة ومضيئة، إلى الأمام، معمقة صلتها بالحاضر وملوحة لأفق آخـر تجتهد للالتصاق به.

ومن هذه المرجعيات كتابات المتصوفة، والرمـوز الدينيـة، والأساطير السومرية والبابلية، وكذلك الوقائع التاريخية الضامرة وغيـر الناتئة، وهي بالعموم مرجعيات لموروثات تمكننـا مـن تشخيص البعد النفسي للدوافع التي حرضت على استخدامها من خلال ما اتسم به عموم المتن الشعري المتحقق خلال الثمانينات.

وقد تقع تلك الدوافع، إما في فخ الانبهار المعرفي الذي أشرنا إليه، وهو ما ترتب عليه شيوع عدد من النماذج المبتسرة، أو قد تعبر عن نـزوع احتجاجي لا يخلو من فهم أيديولوجي، أو تمثل لجوءاً إلى حماية لمحتوى النص من أن يكون مباحاً، وهذه القضية لا تنفصل عن سابقتها، بما تعلنه أو تضمره من بلاغـة باطنيـة لخطاب النص.

على ضفتي هذا المسار انقسم تياران شعريان، يغتـرف كـل منهما من الموروث بدلائه ويرمي بأخرى، أحدهما غـاب عـن حاضره وسحرته صورته في مرايا المياه، فصار متلفعاً ببردة الماضي واقفاً أمام آباره، وثانيهما تكلم بلسان الحاضر، محيلاً ماء الآبـار تلك إلى خزائن سرية لا ينطق ا مع أنه يستمع إليهـا جيـداً،

مستفيداً من الموروث في تثقيف حواسه لاكتـشاف الـراهن، ومسيراً رموزه ودلالاته في شوارع التجربة الشخصية الحية بكل ما تنطوي عليه من التباسات الأزمنة وهلاميتها:

في البرزخ بين التطلع والمستحيل
رمى رجلٌ أحجيةَ
عن كتابٍ لم يقرأه الجنود
ثم اكتفى بأنْ أشار
إلى شمعدانٍ
لفته صيحة الغبار.[1])

(أي هرمس.. وجدتك مشتتاً بالكلامِ وهذهِ لُغتي فخـذني. أمد يـدي إلى غيبـوبتي. إلى أوروك الموثقـةِ بظفائرهـا.. إلى جلجامش المحنطِ بالمتحفِ.. إلى آلهة مهربيـْن بأحذِيةِ جنـودٍ.. إلى التأملِ الأبيضِ..[2])

هذه اللعبةُ
مدفن الرجال
أوسع من صحراء

1 (سهيل نجم ـ فض العبارة) دار الكنوز الادبية ـ بيروت طبعة أولى 1994 قصيدة " البرزخ"

2 (صلاح حسن ـ المحذوف في عدم اتضاح العبارة) مصدر سابق قـصيدة " رماد المسلة."

لكنها أقل من كدمة.

......

وبعد فواتِ الأوان

تدعى: صحراء

صنم الصائغ

عزلةُ الصانع

وشايةُ الغلمان بالطبيعةِ

من الذي استبدلَ اللعبةَ بالأخطاء؟[1])

1 (محمد تركي النصار ـ قصيدة "عزلة الـصانع" ديـوان الـشعر العراقـي منشورات البزاز – دار مواقف عربية. لندن روما. طبعة أولى 1994.

من التاج إلى الخرقة.

العودة إلى قراءة التراث، وإعادة تقييم نماذجه، على وفق معطيات (مسار الحداثة) حملت في داخلها غاية أخرى، ربما كانت الأصل، وهي ما اصطلح عليه (بتأصيل الحداثة) ذلك أن هذا المفهوم الوافد على الزمن العربي الغائب في معظمه، من زمن أوروبي مصنوع، جوبه منذ أول وفوده، بالتصدي من قبل دعاة التمسك بالمنجز من الماضي والراسخ منه في الذاكرة، لكون هذا الوافد مضاداً لمفهوم الهوية الملتبس أصلاً، ونقيضاً لمفهوم الأصالة برأي هؤلاء.

ولهذا فأن محاولات المشتغلين على تأصيل (الحداثة) الشعرية عربياً، هي أشبه بمن يخوض في مياه معتمة وعميقة، عله يجد ما يتمرأى به نص الحداثة المتخلي عن كثير من مقولات الموروث الشعر العربي لصالح مغامرة لم تكتمل فصولها ولم يتحقق نموذجها خلال ما يقارب نصف القرن.

كانت تنظيرات أدونيس ـ مثلاً ـ عن التصوف بوصفه تجربة وجودية وممارسة نصية في الآن ذاته، تسعى إلى تشغيل التفكير الشعري العربي باتجاه إعادة تعقب صيرورته على وهج هذا المسار الذي كان ضائعاً، لإيصاله إلى منطقة مجهولة هي الأخرى في الحاضر / الآن.

تنظيرات أدونيس وسواه في هذا السياق، كانت في الواقع نوعاً من الاستعانة بأجناس قولية اعترافية، لا تخلو في كل

الأحوال من رغبة في تأكيد أصالة النص الجديد، وتأصيله عن طريق إعادته إلى أب شرعي وإن كان من خارج القبيلة!

هذا التهجين، والسعي إلى تمثل التجربة الصوفية في كتابات يمكن تسميتها بالحرة، ظهر بوضوح وقوة في الشعر العراقي المكتوب في النصف الثاني من السبعينات، وبدا أن العدد الأكبر من شعراء السبعينات قد توغلوا بعيداً في اصطحاب خطاب المتصوفة ولغتهم، حتى كادت قصائد بعضهم تختلط أحياناً مع قصائد من القرن السادس أو السابع الهجريين! ذلك أنهم تطرفوا في تبني الدعوة إلى استثمار اللغة والخطاب الصوفيين، وإن على حساب التجربة الشعورية الفردية، لتتماهى نصوصهم مع نصوص قديمة، مغادرة زمنها ومكانها إلى زمن ومكان آخرين.

إلى ذلك فإن نصوص المتصوفة نفسها تمثل في جوهرها مجاوزة أسلوبية مع السائد التعبيري، مستوى ووظيفة، وفي الوقت ذاته تحايث محتواها مع شكلها في صياغة عالم من الكتابة بوصفه قراراً ومنجزاً مما يستدعي تخطيه بمنجز تعبيري آخر يترشح عن وقائع أخرى، منجز يتضمن موقفاً وشكلاً تعبيريين جديدين ولا يبقى رهين دائرة المنجز المتحقق.

ولذلك عندما كان الحسين بن منصور الحلاج في النزع الأخير مصلوباً على جذع نخلة قبل قطع رأسه مر به صديقه الشبلي، وسأله ما التصوف فقال الحلاج: أهون مرقاة فيه ما ترى. كما عد أبو نعيم الأصفهاني في كتابه (حلية الأولياء) أكثر من مائة صفة من صفات التصوف، كلها من الامتناعات والمكابدات.

التصوف إذن موقف إزاء الحياة وإزاء العالم، ينطلق من حقيقته الأولى لكنه، في الوقت نفسه يدفع ثمناً فادحاً قبل الوصول إليها من جديد.

فالحلاج وسواه من المتصوفة تركوا، إلى جانب سيرهم الخاصة، كتباً ومؤلفات ورسائل تراوحت في مستويا ا التعبيرية لكن (أدب المتصوفة) أصبح لاحقاً، يستهوي الكثيرين انطلاقاً من طبيعة التصوف نفسه، وليس بفعل آثاره النصية التي لا تبدو مهمة إذا استثنينا التراث المعرفي والبلاغي المهم لأبن عربي والمواقف " السحرية" للنفري.

ومنذ التحولات التي شهدها الشعر العربي بعد حركة الريادة في العراق، صار التراث الصوفي مصدراً مهماً لهذه التحولات، بل أن بعض (أقطاب) هذه التحولات لم يعد يرى مساراً التحولات والتغيرات خارج الطريقة الصوفية في النظر للأشياء والعالم.

وأية نظرة للشعر العربي خلال النصف الثاني من القرن الماضي، ستؤكد لنا حقيقة أن الكتابات الصوفية خيمت بظلالها الشاسعة على معظم الشعراء العرب، فكثرت المقامات والأحوال والمنازل والفتوحات والنصوص وفصوص الحكم وغيرها من التعبيرات الصوفية المعهودة سواء بآلية تبويب القصائد أو حتى في طبيعة الأشعار نفسها، حتى أصبحت وكأ ا جزء من المتن الطبيعي للقاموس الشعري العربي خلال مرحلة بكاملها.

نقرأ لزاهر الجيزاني قصيدة من أواسط السبعينات تحت عنوان باب ا يء:

أنا الآتي

مِن نورِ فَلاتي

أوزع الرياح للشجرِ

والكوكب النهر

رجلاي ناقتي

وروحي الأحراش

وأحتمي بالصمتِ مِن عواصِفي

وجسدِي القماش.

ويقول في قصيدة "حال" تأسيساً على أغنية أبي يزيد البسطامي:

هائم في البراري

هائم في زقاقٍ أقلب أحجاره ورقاً

أو أقلب في كف ليلٍ

لعلي أرى كسراً من اري

هائم

من أنا؟[1]

---

1 زاهرالجيزاني (كتاب الضوء ـ أشعار 1975 – 1995) منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية دمشق 1998.

ومقابل ذلك لا بد لنا من تسجيل حقيقة أن انهماك الشعراء في استجلاء تفاصيل هذا التراث أسهم في تعطيل مناطق مهمة من حواسهم إلى نمط قرب حياتهم من الكسل في اكتشاف ما حولها وما هي بصدده.

لقد انشغل هؤلاء بميتافيزيقيا التصوف لا بوصفه جزءاً من التعبير عن موقف أرضي، فكانت كتاباتهم استنساخاً طفيفاً للتخارج البلاغي للغة المتصوفة وقاموسها، وهو على كل حال استنساخ تجريدي محض، دون أن تنجح في النفاذ إلى البنية الكامنة تحت المستوى الخارجي، وهي بنية عميقة المعنى البعيد التي تقوم على التأويل ولا تسقط في عتمة لغوية لا قرار لها.

لقد كان القاموس الصوفي في شعر الثمانينات وسيلة لوقاية الموقف من الانتهاك، لكنه بتحوله إلى غاية، سيجعله بكل تأكيد وسيلة للهروب من أي موقف!

(الوجود طائر في قفص التلاشي

نور يزخرف الرؤيا

الموت أغنية للحذر

ألبسته الحروف معانيه

اقتربي يا أناشيدي.

....

الجسد رملٌ

والروح بحر

يودع في الصدفِ أسراره
ثم يمضي
ماسكاً رتاج الحلم يصهلُ أمام لذةِ الابتكار
قيدوا الروح في قفصِ الجسد
لا شيء
الروح غبار.
تناسلي يا أرواح الموتى عناكب تبيض اللعنات
واغتربي يا أناشيدي.
....
ننقش على جلدٍ مرصع بالرمادِ
أسماءَ القتلى المنسيين
كانت البصرةُ منقوشةً على جوهرةِ الحكمة
ز البرق تقوده إلى قلبي
هذه مرارتي.[1])

عندما تكتب هذه القصيدة في العام 1985، وتحت عنـوان غبار "لأسئلة الطفولة" وعندما نمزج الموت الصوفي بالموت اليومي الذي كانت تشهده البصرة كجبهةٍ مشتعلة آنـذاك، نجـد أن التصوف كان قناعاً منشوداً، وليس مجرد نشيد وانبهار بياني.

1 رياض إبراهيم مصدر سابق قصيدة "غبر لأسئلة الطفولة".

من هنا فإن تبني بعض شعراء الثمانينات في العـراق، الـذين عاشوا تحت وطأة واقع مرير من الحـصر وغيـاب الحريـات، للقاموس الصوفي، يعد بمثابة سواتر منيعـة في سـياق خطـاب احتجاجي، ونوعاً من عدم الخضوع لهذا الواقع الذي يهـدد أي انكشاف ممكن بالانسحاق والمحق.

لكن في هذا السياق لا بد من الإشارة إلى حقيقة أن أي توجه فني في التعبير، ينبغي أن يكونَ له ما يبرره، و بهذا المعنى فإن تـبني الخطاب الصوفي بحد ذاته، لا يمكن أن يفهم على أنه تجديـد في المتن الشعري العام بل هو في قرائن التأويل الباطنية لذلك الخطاب والتجربة الوجودية الشاملة التي جعلت من الحلاج يجيب الشبلي عن تساؤله عن حدود التصوف: بان أهون مرقاة فيه أن يصلب صاحبه.

وفي هذا السياق يمكنني القول أن شعراء السبعينات لم ينتبهوا، كما أتصور، إلى أهمية التجربة الحية وتدوينات الحواس أو لنقـل خبرا المكتوبة إلا بعد النصف الثاني من الثمانينات، حين كـان شعراء الثمانينات من جانبهم يتخلصون بسرعة من مـشكلات تعبيرية ورثوها عن أسلافهم الستينيين والسبعينيين.

لقد أتاح الانغمار السبعيني في استثمار روائح المقامات وذهب الأضرحة وأحوال الوجد وشطحات الغياب وسـواها، أتـاح للثمانينيين أن يبحثـوا عـن متـنفس (لعلـومهم الشخـصية ومشاكسا م اليومية) المنطوية على عمق وبساطة منشودتين، ولم ينشغلوا ببحثهم عن هاتين السمتين بمعزل عن أخطاء سـابقيهم، فأمامهم ثمة القصيدة اليومية والغلو في تبنيها إلى درجـة حلـول

شعرية الأشياء أو مجازية العلاقة بينها محل اللغة، وأمامهم على الضفة الأخرى القصيدة القائمة على مخيلة لغوية محض لا مخيلة الإنسان/ الشاعر، حيث تحل اللغة هنا بديلاً قسرياً عن العالم وتخض كل شيء خارجي لمنطقها القسري لا الشعري!

وخلال هذين المفترقين دخل عدد من شعراء الثمانينات نفقاً وجدوا كثيرين من سابقيهم قد وقفوا في منتصفه في أحسن الأحوال ولم يعودوا يمتلكون قدرة الخروج منه ولا العودة منه إلى البداية فيما اختط (الأقل) منهم مساراً ثالثاً يستفيد من كلا المسارين ولا يرتكب أياً منهما! مساراً آخر بينهما لكنه صعب بازدواج! فعلى السائر فيه أن لا يشط أو يتعسف نحو أحدهما فتأخذه سكته ويقله قطاره وأن يحرص في الوقت ذاته على أن لا يضيعهما معاً مأخوذاً بوهم الاختلاف.

هنا أشير إلى بروز ظاهرة (تثقيف النص) بمقتربات من التجربة الحياتية متحايثة مع تجربة المعرفة بمستوييها الشعوري والذهني، دون السقوط في شرك أيديولوجيا القراءة التي أوجدت مجموعة من مجتزئي النصوص الخالدة أو أولئك الذي يتطفلون على نصوص سواهم وتجاربهم أو في أحسن الأحوال يتعكزون عليها.

التجربة والتأليف

انشغل النقد الأدبي العربي منذ بداياته في معالجـة الثنائيـات المتجادلة وفي مساءلة علائقية هذه الثنائيات وانعكاسـها علـى العمل الأدبي. وكان الغوص فيها تعبيراً عن النـزعة المعيارية التي أحكمت، وما زالت، مسار النقـد الأدبي العـربي، وفي هـذا السياق، فتحت موضوعة الشكل والمضمون (اللفـظ والمعـنى) حواراً بيزنطياً لم يحسم حتى الآن، حواراً لا يـسعى إلى تحديـد البنية البدئية فحسب بل وإنجاز صيغة معيارية تقوم على المفاضلة بينهما، وتفرعت عن تلك الثنائية سلالة ثنائيات عبرت إلى (ضفة الحداثة) بتسميات جديدة. ومن بينها ثنائية التجربة والتأليف التي هي صورة أخرى من صور انغمار النقد الأدبي العربي في جـدل مزمن.

فمع الطبع/ الصنعة انقسم النقد إلى تيارين امتدا في توازٍ مـا زالت له تعبيراته في منهجين أساسيين في النقد المعاصر، يـشتغل كل منهما بانفراد على إحدى الضفتين.

ومع أن قضية الشاعر الصانع أو الشعر (المصنوع) والـشاعر (المطبوع) أضحت فولكلوراً لفظياً، فإنها تحدثت ـ من التحديث لا من الحديث ـ بالتسمية التي نحن بصددها.

لكن تجربةَ الكتابة بحد ذاتها لا تصلح أن تكون بـديلاً عـن تجربة الحياة، فبين أن (نحيا الكتابة) أو (نكتب الحيـاة) ليـست صيغة إضافة لغوية بحتة تقوم على التصادم بين مفردتين لخلق مجاز

لغوي تمر من خلاله المفردة فحسب، لكن ثمة مسلسل لا ينتـهي من الأسئلة، قد يفني الشاعر كل حياته وينـزف كل حبرهِ قبل أن يصلَ إلى جوا ا.

وإذا كان التأليف يعتمد المهارة وإجادة اللعبة الشعرية، فذلك لكي يقدم لنا نموذجاً من الاحتراف الكتابي لا تنقصه (الموهبـة) ولا يفتقر إلى الجمال الذي يعمق الأسئلة داخلنا، دون أن يغنينـا عن بحثنا عن التجربة التي ينطوي عليها هذا الاحتراف.

ومع هذا يستطيع المبدع المحترف أنْ يفتح أنفاقاً أخرى داخل نصه، يستدرج لها القارئ، فلا تقف التجربة الكتابيـة المتميـزة خارج تجربة حياتية مشحونة وساخنة. فخبرة الحياة تنضج خبرة الكتابة وهما أشبه بنهرين يسيران متوازيين قريبين من بعـضهما، وكلما امتلأ أحدهما فاض على الجانب الآخر مشكلاً دلتا خصبة تجعل المسافة بين النهرين ثرية بالخصب حـتى تتـداخل فيهـا مكونات النهرين.

الحواس تكتب التجربة، توثقها في النسيان، والكلمات تنشط في الكشف عن علاقات غيـر مرئية في حياتنا، بتدوين ما يبدو متاحاً للجميع لكنه غيـر منظور من الجميع، ولهذا فإن غرابـة الحياة داخل النص هي حقيقتها كما لم يتح لنا عيشها.

هذه الثنائية لم تغب عن مشهد الـشعر العراقـي الحـديث بممارساته الإبداعية والسجالية ومداولاته اليومية على حد سواء، على أن جدلها هذه المرة متوزع على طرفين، يأخذ كل منـهما على الآخر زهده بإحداهما لصالح الثانية.

طرفا هذا الثنائية ـ السابق واللاحق ـ لم يتجادلا داخلها بل وقف كل منهما على طرف مناقض للآخر، إذ أن نقد اللاحـق للسابق يبدأ من أن شكل الأخير بات متحققاً وسـائداً، وربمـا قديماً، لذلك يلجأ ـ اللاحق ـ إلى خلق هامش مغـاير لهـذا السائد، يعتمد على دفع الشكل الشعري إلى مغـامرة جديـدة تنعطف، بالمسار إلى عوالم أخرى، لهذا صار اللاحقون ينقبون في عوالم اللغة ويشتغلون على استظهار مكنونا ا إلى أبعـد حـد، وربما انشغلوا في (القول الشعري) أكثر من (قول ما يريدون) لهذا فهم يتنافسون في ما بينهم على الابتعاد عن المرئي لما هو غائب، ويستغنون ـ أحياناً ـ عن قراءة الحيـاة لـصالح (العـيش في الكتابة) إ م باختصار (غائبون عن حيـا م في البحـث عـن (الغائب) داخل اللغة!

ويمثل خزعل الماجدي أوضح النماذج لشعر التأليف القـائم على تحضير كيميائي لغوي مختلط بموارد من تراثـات عرفانيـة ليقدم لنا نصاً تحتك فيه المفردة بالآخرى داخل النص فتولد لغـة تقول ما تريده هي لا ما يريده الشاعر، أما ما يريده الشاعر فلا تجده، لأن مخيلة اللغة كانت أكثر سعة، وراح القـاموس يختـار تفاعلاته هو لا تفاعلات الشاعر:

هذا المستهل من قصيدة خزائل قد يلخص ما نقول:

(إلى أين بطُ تلك الحشود التي خرقت غبارها وهزهـا دف الموتِ وقيام شمسِ المدائحِ المذبوحةِ والخطوة التي تتخطف بشوشة طارمة الدماغي.. التلميح.. الهرج الطريد.

إلى أين وهي التي هتفت لخداعِ الدريئةِ والتفتل في الحديدِ حتى اشتملت على عماد الملطخ بالدم.

لقد تدلت المراثي أمام هوسٍ منكسٍ، وقد رجف التاريخ أمام متراسٍ الدمِ وترطب فم المعاني حتى تراجعت الغلبة في مـسالكها وترتب نصب وجوهر في النعاس ورصني ذلك اللحم فهدأ تحت كتابي حيوان موسيقى ولقد هجع رمز انحطاط الوردِ واخـتلاط لعنة الدم[1])

إن حداثة "الهذر" التي قدمها نص "خزائيل" في الثمانينات هي أفضلُ تمثيلٍ للتكلف القرين الطبيعي للهذر بلا طائل،كما يؤكـد الجاحظ.

وإذا كانت هذه خلاصة شغل (المؤلفين الجدد) التي يبـاهلون ا (تجارب القدامى) فإن (الشيوخ) ينتقدون ما يعتقده (الشباب) امتيازاً ليرموا محاولا م بتهم الابتسار، والتسطيح، واللا قـول، والإيهام، وهي جميعها تعبيرات تشير إلى عنوان عـريض هـو: التجربة.

فهل كانت مجمل تجارب شعراء الثمانيات فقيرة حقاً؟

بالتأكيد سيكون الجواب لا، لأن الحرب، كانت جرح السرة لدى عدد من الشعراء، الذي يذكرهم دائماً بذلك الحبل الضائع وحبلها المتصل كذكرى أليمة ودامية.

(أستيقظ من حياتي على صفارة الإنذار فأبحث عن حياتي في

[1] (الموجة الجديدة) مصدر سابق خزعل الماجدي ـ قصيدة "خزائيل "

السفن المحطمة قرب متحف الحاضر، أبحث عن حياتي في عيـون تحش ضجـتي في أبدِ الانتظار، أبحثُ عن حياتي قـرب وردةٍ تطلق الرصاص على أيامي وجنوني المتراكض في شارع الحمالين، لم أهرب من بين يدي الحلاق من أجل أن أرى حياتي بنظـارةٍ تلوح للفقهاء المصطافين في الشمال السويدي أو المؤجلين في قلعة "بجمجمال")

وتلك الصفارة التي أيقظت أحدهم من حياته، فراح يبحـث عنها، كانت في الواقع بوق شتاتٍ للجميع أيضاً:

(يوم نهضنا على صوتِ (صفارة) للحرب
كانَ علينا
أنْ نتفرق كسعاةٍ
لا رغبةَ لأحدٍ
في عناقِ الآخرِ
كنتِ مشروخةً بالأنين
وأنا يومها
لا أملك ذراعين يقويان
على مثل هذا العناق.[1])

....

1 جمال جاسم أمين (لا أحد بانتظار أحد) مصدر سـابق قـصيدة "صـفارة الإنذار".

الفصل السابع

انتقاد النقد

العودة إلى كهف النبي

غياب "النقد الثقافي"

بين "النقد الأبوي" و"النقد التعبوي"

عندما نتحدث عن النقد في الثقافة العراقية، فإننا لا نكاد نقف على نموذج واحد قادر على تحمل مسؤولية اسمِهِ "النوعي المجرد" إلا عبر توصيفه وتمييزه في جنسٍ محدد داخل النوع الثقافي، بمعنى إننا نتحدث عن "نقد شعري" أو "نقد قصصي" وبمعنى أوسع عن "نقد أدبي" لكننا لا نكاد نصِلُ من خلال هذه التوصيفات الإجناسية التمييزية، إلى ما هو أوسع مدى وأعمق غوراً في مقاربة مقترحات الثقافة وأعني "النقد الثقافي" المتأسس أساساً من النص الأدبي.

"النقد الثقافي" الذي نعنيه هنا لا بوصفه معياراً ولا حتى تفسيراً أو تأويلاً لقرائن النص تثاقفاً ومثاقفة. أنه النقد الجذري للتفاعلات الثقافية داخلَ النص، ليغدو تزامناً ثقافياً تفاعلياً داخل النص واللحظة الحضارية بديلاً عن عهود المواعظ والتبريكات واللعنات القادمة من تراتبيات ثقافية كهنوتية أو وصائية أو نبوية.

وهو النقد الذي يقوم على تداخل المعارف في معالجةِ النص وليس مجرد الوقوف عند مقتربات فنية للنص. ويعكف على البحث عن علائقية قرينية وفحص البنية الاجتماعية والتاريخية للنص.

نقد يعملُ على كسر المسافة التقليدية بين المستويات الثقافية، أي الثقافة المتعالية "ثقافة نخبة" و الثقافة المتدنية "ثقافة شعبية" أو" ثقافة جماعات محلية".

قد يكونُ غياب الإرث الفلسفي والدراسـات الاجتماعيـة المتراكمة في الثقافة العراقية والعربية بشكلٍ عـام عـاملاً ذاتيـاً وسبباً موضوعياً في تأخر ظهور "النقد الثقافي" لكن توجه النقاد العرب ودأبهم المعهود على الاستهلاك السريع لمقولات المـدارس الغربية والأوربية ومناهجها من الوجودية والبنيوية والـشكلانية وسواها، يجعلُ من غياب "النقد الثقافي" في النقد الأدبي العراقـي قضية إشكالية تستدعي المعالجة وإثارة الأسئلة حول طبيعة النقد العراقي ودوره خلال تلك "الفترة".

لقد شكلت "فترة" الثمانينات على الرغم مـن ركودهـا في جانب ثقافة المؤسسة، مرحلةً مهمةً في جانب النخبـة الثقافيـة "المارقة" وأضحت محرضاً قوياً على تفعيل فكرة "النقد الثقـافي" خاصة مع الميل، الذي كاد يقترب من التوجه لدى عـدد مـن المثقفين العراقيين خلال النصف الثاني من الثمانينات، إلى التعرف على تراث "مدرسة فرانكفورت" المثال الأبرز للنقـد الثقـافي الحديث وتبني مقولات أساسية لوريث تلك المدرسـة الألمانيـة يورغن هابرماس في "الخطاب الفلـسفي للحداثـة" ومقولـة "التواصل والحوار" وتنويرية ماكس هوركهايمر في تجديد الحيـاة والعقل، ونقد (كسوف العقل) في ذروة صعود النازية الألمانيـة، والأوضاع البائسة التي خلفتها الحربان العالميتان الأولى والثانيـة. ونقد "الشخصية الاستبدادية" لدى ثيودور أدورنو، وصـولاً إلى طروحات هيربرت ماركوز حول "فلسفة النفي النقدي" بنكهتها الهيغلية المنقحة.

ربما كان التعبيـر عن نوع مغرٍ من التيه "الثـوراتي" لـدى

هؤلاء الفلاسفة المنشقيـن ـ بالمفهوم المتـسع للانـشقاق ـ متناسباً من النفي التاريخي الحالي للعراقيين، وهو متناسـب مـع التشكلات الكيانية "للجيل البدوي" تحديداً. ولكنه كان أكثـر ملائمة في مراحله الأولى مع "عقد الثمانينات" بما انطوت عليـه من تنازع وصراع بين كسوف "الفترة" وتنوير "المرحلة".

قد لا تبدو الخلفية الحضارية هنا مهيأة لتبني جانب من هـذه الطروحات في الثقافة العربية عمومـاً، لكـن العقـود الثلاثـة الأخيـرة التي سبقت الثمانينات، كانت تشكيلاً أولياً لملامـح التواصل الثقافي، والتفاعل الحضاري وبـروز نزعـات تحليـل اجتماعي تاريخي نفسي تنطلق من البيئـة والـدين والعـادات والتراث.

وكان ينبغي للنقد الأدبي أن يستفيد "ثقافياً" من مقترحا ـا وإرهاصا ا المهمة وأسئلتها الجذرية.

فقد انطلقت "مدرسة فرانكفوت" على سبيل المثال من نقـد المنهج الماركسي من الداخل عبـر إحداث انعطافة في التحـول من أساس الطبقية الاقتصادية في نقد ا تمع الرأسمالي كما دأبت عليه الماركسية، إلى فحص وتحليل الطبقات الاجتماعية وربـط الظواهر في مقاربات اجتماعية تركيبية متفاعلة لتأسيس نظريـة نقدية جديدة.

إذن كان يمكن للنقد العراقي أن يخرج من الأصول النقديـة التقليدية، كما كانت عليه حال منـاهج الماركـسية في نقـد الاقتصاد السياسي للرأسمالية، نحو إيجـاد مقاربـات تكوينيـة

وتركيبية تفاعلية أخرى للنص الأدبي، مقاربات تعتمد على تفعيل العقل الثقافي وتحريك المساحات الراكدة في الوعي للخروج من روح "الوطن السياسي الإقليمي" إلى "الوطن التاريخي والحضاري والبيئي" على وفق مقترحات علي الوردي وأحمد سوسة وطـه باقر وجواد علي.

هذا الخروج على الوصايا السياسية المكرسة عن "طريق النقد" لم يتحقق وبقي النقد العراقي في ثباتٍ لا تكهربـه المـسافات التحريضية التي كانت تلتهب من حوله وتعيد صـياغة الأسـئلة على شتى المستويات.

فمثلما كانت ثمة الحرب في أوربا وقيام الثـورة البلـشفية في مكان مجاور، إضافة إلى صعود النازية، هي الظروف التاريخية التي ترعرعت في ظلالها مدرسة فرانكفورت، فـان "النقـد الأدبي العراقي" كان يعاصر ظروفاً مشا ة، كالثورة الإسلامية في إيران والحرب العراقية الإيرانية وصعود الديكتاتورية، وهـي عناصـر متلازمة ومتداخلة، كان من المفترض أنْ تنقلَ النقد من وظيفتـه التقليدية في تحليل النص فنياً وبلاغياً، إلى مقاربته ثقافياً. وهذا ما لم يحدث كما ستبينه النماذج الواردة في هذا الفصل.

وطالما أننا ننتمي إلى ثقافة تقوم على شجرة "أصلها ثابـت و فرعها في السماء1" فإن من المهم التأكيد علـى أهميـة النقـد الجذري، لتحليل التراب الجواني لتلك الجذور الـتي احتـضنت الأصول وتمددت منها الفروع وانتشرت، والتأكيد كذلك على

1 القرآن الكريم سورة إبراهيم آية 24.

رؤية مسافة النقد كاملة، وحدسها كلياً أي في حـدود تلـك المسافة بين الأرض والسماء" أي حدود انتشار الشجرة الثقافيـة العربية الإسلامية" وتمددها المعبـر عنها في القرآن بـ "الكلمـة الطيبة"المثال الأصلي للنماء والديمومة حيث " تؤتى أُكُلها كـل حيـن" والنموذج المبشر به لفكرة الأنوار.

إذن أين كان "النقد الأدبي العراقي" من هذا كلهِ خلال تلك الوقائع القلقة و"فترة" حوار النار والحطب؟

انشغلت أصوله في مراجعة الذاكرة "العربية" من منظور قبلي عبـر شعراء الحرب القدامى عند العرب، باستعادة أشعار الغزو المتبادل والغارات المحلية، ضمن مسلسلٍ طويلٍ، ولنتذكر علـى سبيل الاستذكار التمثيلي،"ماراثون" الدكتور نـوري حمـودي القيسي في هذا ا ال من خلال كراريسه العديدة المتلاحقة عـن (شعر الحرب عند العرب).

ومرة أخرى لم تجر مقاربة ثقافية للإشكالية بمقارنة الحرب من مثيلا ا القريبة، خاصة وهي كانت تتم في أرض الواقـع علـى الجبهات بوسائل الحرب العالمية الثانية من أسلحة وخطط وطبيعة قتال، وتنطبق بتفاعلا ا على الجبهة الداخلية أفراداً ومجتمعـات لناحية التأثيـرات المباشرة: القصف بالأسلحة بعيـدة المـدى، الطائرات والصواريخ، والتأثيـرات الجانبية الانعكاسات المتفاعلة اجتماعياً بسبب طول " فترة " الحرب وشمول تلك التفـاعلات جميع الطبقات.

ولكي لا تنسحب سوداوية تلك "الفترة" على توصيف مجمل

المشهد النقدي العراقي، نقول كان ثمة " محـاولات" محـدودة حاولت التفلت من أسر النموذج التقليدي في مقاربـة الـنص الأدبي، ولكنها بقيت في حيز ذلك " مجرد محـاولات في النقـد الأدبي" لم تؤسس "إرهاصات" ولا حتى إيماءات "أولية" لحالـة ثقافية شاملة قادمة في النقد الجذري.

النماذج التي نستشهد ا في الصفحات التالية تحاول إضـاءة تلك الظلال الكئيبة للنقد العراقي خلال " فترة" الثمانينات، التي لم تكن للأسف "مرحلة" أخرى للنقد العراقي، رغم أن ممكنات قيامة المرحلة من ركود الفترة كانت متوفرة تماماً متاحة، إلى حد بعيد.

فمع تقوقع النقد العراقي في حيـز المعالجة النصية اتـسمت العلاقة ما بيـن النص والنقد، ببعد إشكالي ظل يقربهـا مـن توصيف الأزمة، التي تخرج من حيـزها الراهن لتتـسع علـى امتدادِ تاريخ الأدب العربي، وعبـر مراحل تطـوره المعروفـة، ولعل من النافل هنا التذكير بمواجهـات ومـساجلات بـين " البعض" من المبدعين والنقاد، ليس هنا موطن الاستطراد في إيراد نماذج منها، حول طبيعة التعاطي مع النص ومستواه، خاصة بين من ينتمون إلى زمن واحد، حيث حافظ النقاد على الوفاء للنص السابق وكأنه أصبح نوعاً من المقدس فيما أعرضوا ـ إلا ما ندر ـ عن معالجة النصوص التي كـان أصـحا ا يعيـشون بـين ظهرانيهم.

لكن "ظهرانيهم" هذه التي ترد في لسان العرب بأ ـا تعـني "الإقامة بين القوم" مما يجعلها معنية بالمتناول وغيـر البعيـد، لم

تكن بشافعة ولا نافعة على ما يبدو لإعطاء النص المعاصر وقتـاً وجهداً خاصين لفحصه وتحليله!

وفي عراق الثمانينات مثلاً كانت الجامعات العراقية لا تقبل أية رسالة لنيل الشهادة العليا في الماجستير أو الدكتوراه إذا كانـت مخصصة لتناول شعراء أحياء! وكأن الحياة أصبحت تمثل نقـصاً متوارثاً في الأهلية يصيب البحث، فاتجهت معظـم الدراسـات للاحتماء بصمت الأموات!

هذا عن النقد الأكاديمي المحكوم بتقاليد غريبة فعلاً، حتى أشبع الشعر الجاهلي والأموي والعباسي وعصر النهضة بعشرات بـل مئات الدراسات السطحية، فيما ظل الشعر الحديث غريباً وحائراً وبعيداً عن القبول وسط هذا الكـم الهائـل مـن الدراسـات والبحوث. أما النقد الإجرائي في الوسط الأدبي العراقي، فلم تكن صورته أفضلَ حالاً، بل إضافة إلى ما تسرب من التقاليد الغريبة "النصية" للنقد الأكاديمي، كانت هناك تقاليد مـضافة تحكمـه، تتعلق بسقف الصحافة وطبيعة الدوريات بتقاليدها التي عمقـت من غربة النص الحديث.

ثمة سلطة رئيس التحرير أو مسؤول الصفحة الثقافية في هـذه الدورية أو تلك الصحيفة وهو على الأغلب، ولا نريد أن نقول بالمطلق، من شعراء السلطة، وثمة وعي قار في مواصفات الأدب (المرغوب) وغيـر (المرغوب) وهناك قبل هذا كله حصار للنص الآخر الذي يسعى للاختلاف والتغاير مع السائد، وهناك أيـضاً الحدود "الجيلية" و"السياسية" و"العمرية" التي تحدد مواصـفات النقد المكتوب.

هذا الحال لا أعتقد أن أحداً ممن عايشوا عقد الثمانينـات في العراق، يستطيع إنكاره، وعلى هذا الأساس يمكننا فعلاً تقيـيم النقد العراقي في عقد الثمانينات من هذا المنظور تماماً كما يقـيم شعر تلك "الفترة" أعني بمقدار مصالحته مع الخطاب المكرس من قبل السلطة وانشغاله بترجيع الأدب التعبوي وتصويره وكأنـه ظاهرة ثقافية من جهة، أو من خلال قدرته على التنحي جانبـاً عن فصول هذا السيـرك، والتزامه موقفاً في الانحياز للنص الآخر المغيب والمهمش وتظهيره وتبنيه كجزء من ممارسة احتجاجية وإن كانت مضمرة ومرمزة من جهة أخرى.

هنا يطرح السؤال الكبيـر هل كان النقد الأدبي العراقـي في تلك المرحلة يخلق آليات مقاومة كما هو الحال في النص الأدبي؟ وهل استطاع أن يغطي " لا ثقافيته" بتنوير النص من الـداخل، عبر مقاربة آلياته الاحتجاجية بوصفها نوعاً مـن " الثقافـة" أم سعى، إلى مهاجمة تلك الآليات أصلاً، ومهاجمـة شـعرائها في الوقت نفسه ووصفهم بصفات تقترب من المحاكمة والتخـوين، وفي أحسن الأحوال الا تهام "بالتخريب الثقافي" وهي المفردة التي كانت شائعة بشكل كبير، ولعل جرداً لأرشيف الصحف الثقافية في تلك "الفترة" وأعمدة كتاب السلطة فيها سيكشف لنا أن هذا المصطلح كان اللاحقة النوعية في وصف كل نتاج لا يـستجيب لمتطلبات الوضوح في المستوى الفني ـ الذي يعـني في الواقـع الرضوخ ـ للأدب التعبوي التحريضي الذي لم يعلُ على صوته سوى سوط الجلاد!

ثمة مسؤولية يتحملُها النقد الأدبي العراقي في الترويج لنماذج

اقل ما يقال عنها إ ا كانت مهادنة، إنْ لم نقل متماهيـة مـع خطاب السلطة، فأدب المعركة وما كان ينشر تحت لافتته، كان بمثابة "باب الحوائج" بالنسبة للنقاد الذين جرى تكريمهم على قدم المساواة مع أدباء هذا الأدب الذي شكل لنا إرهاباً أقـوى مـن الإرهاب الأمني بالفعل، وأي منصف سيتفق معي في هذه النقطة، ذلك أن واحدة من (المكرمات) كانـت في مناسـبات عـدة، مسدساً لا يوجهه (المثقفون المكرمون) إلى (العـدو الإيـراني) بالتأكيد لأ م يجلسون خلف مكاتبهم ظهـراً، ويتبختـرون في المساء في حديقة اتحاد الأدباء العـراقيين في سـاحة الأنـدلس، مزهويـن بأعطيات الطاغية.

ومن هنا فإن مساءلة النقد الأدبي في العـراق خـلال عقـد الثمانينات ومسؤوليته، ينبغي أن تكون فعـلاً موضـع نقـاش وحوار، وما هذه المحاولة سوى إثارة أولية قابلة للاستكمال.

ولكي نضيء جوانب أخرى من أصول المعضلة النقدية لا بد من الإشارة إلى أن مشكلة حوار النص/ النقد، مشكلة ليـست وليدة الراهن ولا وليدة الثمانينات، فهناك العديد من الدراسات التي بحثت هذا الموضوع وقاربت طبيعة العلاقـة الـتي جـرى توصيفها غالباً بالأزمة. والشاعر، عموماً، رغم عدم قدرته على رؤية طبيعة تلك الأزمة بموضوعية، إلا إنه في الواقع لا يـستطيع هجر الشعر والتفرغ تماماً لتطوير تلك الرؤية إلى مشروع ثقافي، فتلك مهمة النقاد الأساسية، ويكفينا نحن الشعراء ما لدينا مـن هموم أخرى للارتقاء بتجاربنا، وهي الوسيلة الأفضل حتى الآن، برأيي، على تحريض النقد - هل يحرض فعلاً؟ - على التواصـل

ولو بشكل جزئي مع التجارب الشعرية. إن تجربـة الأجيـال الشعرية لم ترافقها، مع الأسف، اعتمالات ذاتية في النقد الأدبي، فقد ظهر مع تجربة جيلنا بما انطوت عليه من وقائع أقل ما يقـال عنها مريرة تحت وطأة الحرب والقسوة وسقف الفوبيا التي يمكن وصفها بالمرضية، ظهرت أسماء جادة كسعيد الغـانمي وحـسن ناظم وناظم عودة وسواهم، لكن بدل أن تتجه جهـود هـذه الأسماء إلى الانضمام إلى الحيـز الـصعب والمخـاض الموجـع والقاسي، وتعمل على إضاءة هذه التجربة من الـداخل، وهـي تجربة ينتمون إليها على العموم، انشغلوا بتنظيـرات عن اللغـة والاستعارة والبلاغة والبنى الحكائية والسردية، وبلا تطبيق غالباً، وإن طبقوا ففي الأغلب على نماذج عربية رائجة، لأصحا ا زهو المنابر، وكرم الدعوات إلى الحلقات النقدية، وكذلك أنفقوا وقتاً وجهداً مهمين في ترجمة نماذج من الكتابـات المنـشغلة ـذه المواضيع، وفي أحسن الأحوال، وليسمح لي الأصـدقاء الـذين أحبهم وأعتز بإمكانيا م وأقدرها، توجهوا لمراكمـة مقـولات نقدية قارة، ووجهوها كأضواء إضافية على أسماء أدبيـة عربيـة أصبحت نجوماً دائمة لا تبهت بفعل تلميع النقد العربي لتجار ا باستمرار، إذ طبقوا مناهجهم (بأثر رجعي) على تلك التجارب التي لا نجد سواها تقريباً في النقد الحديث، السؤال الذي يمكـن طرحه هنا هو عن النوايا المضمرة، ربما، مـن دراسـة تجـارب أشبعت نقداً وأصبحت علامات واضحة في الشعر العربي، وأين هي تجسيدات (المرحلة الثقافية) الخارجة عن نسق " الفترة" وأين المكاشفة الثقافية داخل كثافة المرحلة الراهنة؟ للأسف لم أجـد رغم المراجعات والمتابعة والأرشفة لتجارب "الجيـل البـدوي"

مشروع "جيل نقدي" موازٍ وواضح رغم التهويلات التي يجـري ترديدها أحياناً عن مناهج ومدارس وجماعات، تتصف بـالتلفيق والادعاء والمثاقفة، دون أية ملامح واضحة.

مـا نستطيع ترجيحه هنا أن المشروع النقـدي الأبـرز في العراق لا يزال هو المشروع الستيني حتى ظهور ما يعيد قراءتـه وتقييمه ومساءلته.

ولعل الإشارات النقدية للأولى جاءت داخلية بحتـة أي مـن "شعراء الثمانينات" أنفسهم، من خلال كتابات ونشاطات هنـا وهناك، وبينها مجموعة مقالات لصلاح حسن في جريدة العراق تحت عنوان " التأسيس والبحث عن ملامح" قرأ فيها عدداً مـن نصوص الشعراء، إضافة إلى سلسلة مقالات لعلي عبد الأميـــر في مجلة "اليوم السابع" التي تصدر في باريس تحت عنوان " نحـو المغايرة حتى يكتمل المشهد" إضافة إلى نـشاطات في أمـسيات متفاعلة تضم قراءات شعرية لعدد من الشعراء تـدليها قـراءات نقدية متداخلة.

غير أن كل هذه الإشارات ظلت في حدود حيزهـا الإشـاري البحت.

ولذلك سنجد أن النقد الأدبي الستيني هو من أولى تجـارب شعراء الثمانينات عناية وإنْ محدودة، بينمـا فـشل مجـايلوهم المفترضون من النقاد، وجميعهم (كتب الشعر وانسحب سـريعاً دون خلق ثنائية ثقافية إبداعية) فشلوا إلى حد بعيدٍ في مواكبـة التجربة الشعرية في الثمانينات.

إننا نتحدثُ هنا عن رؤية "نبوية ـ ستينية" لمغامرات "بدوية ـ ثمانينية". ولذلك لم يعد الأمر متعلقاً بدراسة إنجازات متفـق عليها تخص الجيل الفنان "جيل الريـادة" ومـا يتـصلُ بتلـك الإنجازات التي شكلت فضاء المران والمغامرة التفاعلية الأولى للنقد الأدبي العراقي. الأمر يتعلق بتواصل ومواصلة، تواصل: مع "جيل آخر" لاحق لهم وليس سابقاً كما هو الحـال، مـع الـرواد. ومواصلة: في استخدام المقتربات النقدية المتوافرة من فحص تجربة الرواد ومناقلتها إلى فضاء تجربة يفترض لها أن تكـون جديـدة وقلقة ومتحولة ومتمردة على المنجز السابق وميراثه القوي.

هنا سنقدم نموذجين "نقديين" لنرصد المسافة بين "التبشيـر" و"اللعنة"، والفرق بين التحليل الثقافي والحكم النقدي. لننتقل بعد ذلك إلى مناقشة نماذج من الآراء النقدية لعدد من أبـرز النقـاد الذي تصدوا لقراءة شعر الثمانينات.

أما النموذجان الأوليان فهما للناقد وأستاذ الفلسفة "مـدني صالح" عن عدنان الصائغ والآخر للناقد الراحل الدكتور محـسن أطيمش.

انه أشعر العرب الذين جاءوا إلى الشعر بعد نزار والبياتي والسياب[1]

مدني صالح

(مشكلتي أني لا أعرف حداً للعالم

حين أحب وحين أجوع)

تلك هي الجملة المفيدة التي يتخذ منها الشاعر عدنان الصائغ مدخلاً لديوانه "أغنيات على جسر الكوفة" من منشورات آمال الزهاوي ـ مطبعة أوفسيت عشتار بغداد 1986: ثاني ديـوان للشاعر بعد ديوانه البكر "انتظريني تحت نصب الحرية" ـ مـن منشورات وزارة الثقافة والإعلام بغداد 1984.

وكان للشاعر عدنان الصائغ أن يقول: " إني لا أعرف حـداً للعالم إلاّ حين أحب أو حين أجوع".

كما كان له أن يقول: " إني لا أعرف حدود العالم إلاّ حين أحب أو حين أجوع"... وتظل الجملة شعراً مفلسفاً جميلاً يحتمل أن تسأل:

هل من حب بلا جوع؟

هل من جوع بلا حب؟

1 نشرت في صحيفة "اليرموك"- بغداد 1987

هل الجوع والحب أمران أم أمر واحد!! وهل من شعر بـلا حب وجوع!!

بل هل من حب بلا شوق وشوق بلا جوع!!

وهل من حدود لأقطار النفس وعوالم الروح وآفاق الشعر إلاّ بحب وبشوق وبجوع!!

لكن مشكلة الشاعر عدنان الصائغ لا تبدأ إلاّ عند حد بداية الحب حين يحب وبداية الجوع حين يجوع!!

ولك أن تسأل إذا شئت لماذا لا تبدأ أزمة الشاعر إلاّ بجهـل حدود العالم وبالحب وبالجوع!!

ألأن الحب من الشوق؟ والشوق من الجوع؟ والجوع من الألم الذي هو أنبغ ما في الحياة: جوعاً وشوقاً وحباً وشعراً وجهـلاً بالبدايات وبالنهايات وبالتخوم وبالحدود!!

أم لان "عدنان الصائغ شاعر مبدع يواصل مسيرته عبر حرائق الشعر ويغمس كلماته بدم القلب.. وان رؤيته مطر يغسل أوراق الشجر المتربة ويعيد للطبيعة المتعبة عذريتها" كما شهد له الشاعر عبد الوهاب البياتي بالجوع وبالحب وبالشعر وبالمشكلة وبجهـل حدود العالم: "عبر الجزئيات الصغيرة للحياة العراقية ويتوغـل في أبعاد الناس البسطاء بكلمات واضحة بسيطة مثقلـة بالبـذور والزهور والثمار" وبالحـب وبالـشوق وبالـشعر وبـالجوع وبالمشكلة:

" محترقاً بالشعر.. وبالنظرات الأولى..

أتسكع في مدن الكلماتِ.

يا جسر الكُوفةِ حدثني عن

بستانِ اللوعةِ هلْ أزهر؟

عن آخرِ أشعارِ "كزار حنتوش"

ولعدنان الصائغ في "أغنيات على جسر الكوفة" شعر لا تقرأه إلاّ وتحفظه ومنه قوله:

"لأمي، سجادة الصلاةِ

وخوف قديم من الدركي

تخبئنا كلما مر في الحي تحت عباء ا

وتخاف علينا عيونَ النساءِ

وغولَ الْمساءِ وغَدر الزمان".

ولعدنان الصائغ في "أغنيات على جسر الكوفة" شعر يستحق مني عليه كتاباً بعنوان "هذا هو عدنان الصائغ" بعد كتابي "هـذا هو البياتي" وكتابي "هذا هو السياب" فهو اشعر العرب الـذين جاءوا إلى الشعر بعد نزار والبياتي والسياب.

ولما أردت استمزاج رأي آخرين من النقاد في هذا الموضـوع أطلعت عليه الأستاذ الدكتور جلال الخياط أستاذ النقد الأدبي في جامعة بغداد فقرأه وسألني أتنوي نشر هذا الموضوع فقلت لـه: على جناح السرعة.. وقال لي: إن الموضوع يضرك إذا نشرته.. قلت وليكن.. قال: ولا ينفع الشاعر..

قلت: ألا ينفع الشاعر.

قال: بل يضره..

وسر جلال الخياط بالذي سمعه مني إذ وعدته بصرف النظـر عن نشر الموضوع الذي ليس في نشره إلاّ الضرر لي وللشاعر.

وافترقنا على أن أعيد النظر في الموضوع فأعيد كتابته.

ولما جاء الغد وتواجهنا، قلت لجلال: إني قد تركت الأمر كله بناء على رأيك في النظر إلى المسألة. ففـرح مـستغرباً وقـال: أأصدق الذي اسمعه!! قلت: صدق. وبدلت الرأي بعـد سـاعة وعزمت على النشر لا متوكلاً إلاّ على الله الذي هو خير حافظاً من الضرر الذي قد يصيبني بسبب إنزال الناس منازلهم وإعطـاء كل ذي حق حقه ورد الأمانات الثقافية إلى أهلها في كل فروع الفن والعلم والفلسفة والأدب.

وبعد فهل لجلال الخياط أن يعينني على رفع لـواء عـدنان الصائغ في الشعر كما أعنته على رفع لواء عبد الوهاب البيـاتي فيه[1]:

لا بناءً إلاّ على القاعدة الأصولية في الطريقـة وفي تـصنيف الموجودات وفي المنهج " كل يكبر في نوعه.. لا العصافير نـسور صغيرة ولا النسور من كبار العصافير".. وأطلعت الأستاذ الناقد

1 سيتذكر "المبشر" في مقالة لاحقة بأن إحسان عباس هو من بـشر بالبيـاتي وليس جلال الخياط. فالأمر كما يتضح يتعلق فقط بمجاملة وليس بحقيقة جرى التثبت منها.

يوسف نمر ذياب -وله في المسألة بداية تبشر بالـشاعر عـدنان الصائغ - على الأمر كله فقال: ربما كنت أول المرحبين بـرأي الأستاذ مدني صالح في الشاعر عدنان الـصائغ. ألم أكـن أول المبشرين بالصائغ شاعراً في مقالة نشر ا جريدة الثورة وقد سرني أن يعيد الشاعر نشر مقالتي فيه (صباح الخير أيها الشاعر. صباح الخير أيها المعسكر) مقدمة: لديوانه الأول (تحت نصب الحرية).. ويبقى أن رأي مدني صالح في أن عدنان الصائغ أشعر العرب بعد نزار والبياتي والسياب ربما رأيت في إعلانه استعجالاً ولا أقـول مبالغة.

فعمر عدنان الشعري لا يبيح للناقد أن يجزم بمثل هذا الـرأي فيه.. وعسى أن يحقق عدنان الصائغ حسن ظن مدني صالح به.[1]

1 كتب! لي عدنان الصائغ في رسالة أرفقها مع عدد من النصوص والشهادات التي كنت قد طلبتها منه ما يلي: (ولكنني أشير إلى نقطة مهمـة أرجـو أن لا تغفلها وهي أنه بسبب هذه المقالة ترك يوسف عمله في صحيفة الجمهورية إلى جريدة الثورة بعد أن رفض الشاعر سامي مهدي رئيس تحرير الجمهورية نشر مقالته تحت عنوان " صباح الخير أيها الشاعر" بحجة أن الشاعر ينشر لأول مرة قصيدته الأولى فكيف تخصص له مقالة كاملة من ناقد له أسمه. يصر الناقد على نشرها مدافعاً عن رأيه، ويصر رئيس التحرير على موقفه. فيغادر الناقد يوسف عمله في الجريدة وينشرها في جريدة الثورة، وقد أحدثت هذه القـضية لغطـاً واسعاً في الوسط الثقافي..) انتهى توضيح الصائغ.

وقد استفسرت عن هذه النقطة بالذات، من الناقد ماجد السامرائي، بتـاريخ 25/ 5/2002 وخلال إحدى زياراته إلى دمشق، وكان السامرائي مسؤول

إن نقد مدني صالح " إنْ جازت لنا تسميته بهذا الاسـم" لا يدعو إلى شيء قدر دعوته للـضحك والـسخط في آن معـاً! الضحك الذي اشترط برجسون توفر العقل المخاطـب لإثـارة الضحك، وان لا يكون العقل انعزالياً. فعبارة "أشـعر العـرب" ليست أرجوزة من أراجيز "قادسية صدام" أطلقها مدني صـالح ولا ضرطة ضائعة في أحد وديان "معارك القادسية" وإنمـا هـي عنوان لمقالة نشرها في جريدة "اليرمـوك" شـقيقة "القادسـية" و"حراس الوطن" التي تصدر عن دائرة التوجيه السياسي في وزارة الدفاع وكان كل منها يوفر لمدني زاوية أسبوعية يقول فيها مـا يشاء وبلا رقيبٍ تقريباً!

مصدر الضحك أن الناقد قال "كلمته ومضى" كأنه يعطـي أمراً رئاسياً. ومصدر السخط أن أستاذ الفلسفة لم يقنع أحـداً بتلك العبارة ولم يثبتها حتى لنفسه، ولا لـ "ناقد" آخر كان أول من تحمس للصائغ وهو يوسف نمر ذياب، وأنى له إثبات ذلـك بمقالة لم تتجاوز الخمسمائة كلمة كرر فيه جملة مـن إحـدى قصائد الشاعر أربع مرات، وكرر مفردة الجوع خمـس عـشرة مرة، ومثلها مفردة الحب، وكذلك الشوق وكرر اسم الـشاعر سبع مرات، واستشهد بمقطعين للشاعر كل واحد منهما يبلـغ

الصفحة الثقافية في جريدة الجمهورية التي نشرت نص الصائغ آنذاك، فأشـار إلى أن الجريدة كانت قد نشرت مقالة عن القصيدة نفسها، فـرأى أن لـيس هناك ما يدعو إلى نشر مادة أخرى عنها في وقت قصيـر، وإن يوسف نمـر ذياب لم يكن يعمل في جريدة الجمهورية أصلاً.

خمسة أسطر، وأورد رأياً للبياتي بالصائغ، وسرد لقاء له وحـواراً مع الدكتور الخياط، ماذا تبقى من رأي الفيلـسوف؟ بـضع جملٍ من الإنشاء الساذج، فقط ليقول تلك العبارة في العنـوان التي تمثل الحد الذي وصلت إليه الثقافة اليقينية لـدى "أسـتاذ الفلسفة" الذي يكتب عموده في "جريدة القادسية" خلال "فترة" الحرب.

يقدم "مدني صالح" نفسه واعظاً مؤتمناً على كنـوز الـشعر يوزعها على من يشاء، أقولُ هذا لكي تعرف الأجيال اللاحقـة تحت أية ثقافة يقينية كان يتحرك جماعةٌ من المداهنين ليمـسكوا بأعمدة الصحف ويحملون "القادسية" على محملٍ السيف والقلم، وكيف وصلت الثقافة في بلاد الرافدين.

والواقع إنني أعرف جانباً من ميوعة الأفكـار ومجانيتـها ولا رزانتها التي كان يطلقها "مدني صالح" ولمستها مباشرة من خلال حضور إحدى محاضراته في قسم اللغة العربية في كليـة الآداب بجامعة بغداد حيث كان يدرس مادة الفلسفة، وهي المـرةُ الأولى والأخيـرة إذ لم أعاود تكرارها بسبب الصدمة الـتي تولـدها الخيبة بـ"أستاذ الفلسفة"، فقد كانت تلك العبارات التي تقترب من المزحة، من قبيل: (.. شنو نيتشه، كم جملـة حالمـة لـيس أكثر....! ومن هو كانط؟ مجرد هرطقات عن العقل...) أوضح ملامح تلك الصدمة.

كانت تانك العبارتان، صورة عن عبارات كثيرة أطلقها مدني صالح وكنت أتصورها "نكتاً" تطري شحنة الأجـواء الـصارمة لدرس الفلسفة، حتى أخبـرني صديقي أن كثيـراً من مثل هذه

العبارات الرنانة وذات النكهة المستفزة يطلقها "مدني صـالح" في هواء متسع وبلا تردد! ويبدو أن تلك العبارة التي وضعها عنواناً لمقالته عن الصائغ ينبغي أن لا تسعد الصائغ كثيراً لأ ا تـشبه، برأيي، تلك المزح الفلسفية التي كان يقولهـا في درس الفلـسفة لطلبة قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة بغـداد خـلال الثمانينات.[1]

1 يبدو أن مدني صالح حاول الفكاك من مسؤولية تلك العبارة بوضع شـروط سلوكية معينة لتحقيقها، فقد نشر مقالاً في صحيفة "القادسـية" – بغـداد - 1988/1/17 بعنوان (لا تجالس إلا بابلو نيـرودا في مقهى مدريد) جـاء فيها: (وأني لست براجع عن شئ بتبشيري بعدنان الصائغ تمهيداً لتجديـد في الشعر أو بداية لمرحلة شعرية جديدة ليس بينها وبين عبد الوهاب البيـاتي إلا محاولات لم يكن لأي منهما بلوغ مرتبة الإنجاز التي رأيت أن عدنان الصائغ قد بلغها وأفا ا بالتضييع أضاع تسعة أعشارها بالجلوس صحفياً بيـن يدي أناس هو أشعر منهم بكثير وبكثير.. لكني قد رأيت أن عدنان الـصائغ لم يقـم إلى نصرتي في مسعاي مثلما قام عبد الوهاب البياتي إلى نصرة إحسان عبـاس في مسعاه الذي كان من أرقى مساعي المبشرين) وختمها بوصية للمبشر بـه (ولا تجالس إلا ناظم حكمت في مقهى بلدية اصطنبول يا عدنان الصائغ. ولا تجلس صحفياً إلا بين يدي شعراء الدرجة الأولى والطراز الأول في ديـوان أشـعار العرب وإلا فأنك قد خذلت المبشرين في التبشير.)

دراســة
في قصائد العدد السادس من الطليعة الأدبية[1]

محسن أطيمش

في البدء أود أن أشيـر إلى أن أغلب الشعراء، مِمـن حمـل قصائدهم العدد السادس " حزيران 1984" من مجلة الطليعـة الأدبية هم ممن ألتقيهم لأول مرة، إذ لم يسعفني الحظ فيما تقدم من أيامي أن أتابع إنجازا م الشعرية السابقة.

هذه الحقيقة تؤكد أن أحكامنا النقدية، مهما اجتهـدنا في أن تكون دقيقة أو أكثر إحكامـاً، وأقـرب إلى المنطـق النقـدي الموضوعي ستظل قاصرةً بلا ريب، ذلك أن ضياع القدرة علـى الإمساك بالتاريخ الشعري لأي شاعر، سيفوت علينـا فرصـة الاحتكام الصائب لنمو وتطور الفن، ويفوت علينا بالتالي فائـدة المقارنة والربط، وتأكيد النظرة التحليلية العامة.

وتثيـر قصائد العدد الماضي أكثر من تساؤل ضروري وجاد،

1 نشرت في مجلة الطليعة الأدبية العدد "العاشر" تشرين الأول 1984. والمقالة هي جزء من قراءة نقدية للقصائد المنشورة في ا لة ذا ا في العدد السادس من العام نفسه. أهمية هذه المقالة أ ا كانت انتباهة مبكرة من قبل أحد أهم نقـاد "الحداثة" الشعرية في العراق الذي يعد كتابه - دير الملاك - دراسـة نقديـة للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر منشورات وزارة الاعلام 1982م من أهم المصادر الأكاديمية لدراسة الشعر العراقي ما بعد الرواد.

ولعل أهم هذه التساؤلات هو ما يتعلق بالتجربة الشعرية، أعني أي نمط من التجارب نحن أمامه الآن، ما الإضافة، وما الذي تحقق أو لم يتحقق بعد؟ ويترتب على تساؤل كهذا تساؤل آخر هو: كيف قدم الشاعر الجديد تجربته على صعيد البناء ثم البنية التشكيلية، خاصة ونحن أمام جيل من الشعراء، جيل بينه وبين الأسماء التي ترسخت في خريطة الشعر العراقي الحديث قرابة عشرين عاماً، هي في جوهر الأمر سنوات من المتغيرات، تغيير الواقع وهدم الواقع، نمط ثقافي ونمط آخر متغير، علاقات مجتمع تنهض وتندثر، ثورات وحروب، تأليف وترجمة، أنماط من الإبداع وطرائق التفكير.

إن المتغيرات الهائلة على صعيد المجتمع والسياسة والثقافة، لا بد لها أن تخلف قوانينها الجديدة في الإبداع، وفي إفراز أنواع أخرى من التجارب التي تقدم بطريقة تحمل معها طعم ربع قرن من الريح الأكثر حداثة. ورب قائل سيقول إن المطالبة بالتغيير في الإبداع والإضافة على صعيد المحتوى وأدوات التشكيل في الشعر أمر غير هين على شعراء شباب ربما لم تصدر لبعضهم مجموعة شعرية، ولذا فسأبادر بالقول موضحاً أن ما يدفع الكاتب إلى مثل تلك التساؤلات ينبئ عن أدوات واضحة، عن خبرة وممارسة، ذلك أن أكثر من شاعر من شعراء العدد، توشك أدواته أن تتكامل، وبكلمة أدق أقول إننا أمام شعر لا يعد بأية حال من الأحوال نتاجاً مشوشاً، بل هو أقرب ما يكون إلى الشعر الذي يسير بأمل واضح نحو التكامل، وعلى صعيد البنية التشكيلية بالذات. بعد هذا نحاول أن نتلمس أغوار التجارب

الشعرية ونمط التفكير لأكثر من شاعر ممن حمل قصائدهم العدد "السادس ـ حزيران 1984"

تبدو " فتح السامري" لـ محمد جاسم مظلوم واحـدة مـن أكثر قصائد العدد تميزاً وخصوصية، ليس خصوصية التجربة ولكنها خصوصية الأداء التشكيلي، فالقصيدةُ كما أرى واحـدة من قصائد العدد – بل قصائد الشباب بـشكل عـام – الـتي اعتمدت هذا البناء التصويري المتفرد المثيـر.

في هذه القصيدة كان للمجاز الشعري المتلاحق دور فاعل في تكوين البنية التصويرية التي تلف القصيدة وتجعلها نتاجاً شـكلياً خاصاً، لكن ما الذي سيحدث لو أنا لم ننـسق وراء دائـرة " التصوير " التي يتقنها محمد مظلوم إلى حد كبيـر، أعني لو أننـا سمحنا لأنفسنا أنْ نتناسى – ولو لبـرهة قـصيرة – قـضية "الصورة واللغة" ثم انسللنا إلى ما وراء البنية التشكيلية لنرى أي محتوى وأية تجربة يحاول الشاعر أن يقدمها.

"فتح السامري" صرخة ذاتية لرجل محاصر، محـبط، يـائس، يصطدم بالآخرين، وبالمكائد والمدينة، وبحالات كثيرة أخـرى، فيحاول جاهداً أن يتلمس حلاً، لكي تنمـو غابـات الـروح، والقدرة على الفعل وبعث الرماد، وهو يلجأ إلى الانكفاء علـى الذات مرة، وعلى الرغبة في المنفى والرحيل مرة أخرى، وعلـى الارتماء في أحضان طبيعة خاصة من خلقه، مرة ثالثة:

(غادرت أعباءَ الْمدينةِ وارتميت

علَى طُقُوسي

هي ذي صلاةُ الخاسرينَ

لا شيءَ يعنيني مِن الطرقاتِ

لا شبحاً أوانسه سوى صلفِ الرنينْ.)

وإذا كان هذا الجزء من القصيدة يقدم لنا أولى حالات البحث عن حل للخروج من المحنة، فإن جزءاً آخر منها يصور لنا ذات البطل وهي تبدأ فعلها وحركتها، فدم الشاعر متقد، في الجوهر، وما عليه إلا أن يعيد إليه اتقاده قبل أنْ يتحول إلى رماد:

(لكنني سأقُود مِيراثي

وكل غَنائمي

في غابةٍ عمياءَ وليبدأْ حصادي.

طالَ اتقادك يا بنفسج في دمي طالَ اتقادي)

تنتهي القصيدة بنهاية تضيف إلى ما طرحه الشاعر إضافة جديدة تلك هي فكرة الرحيل، أياً كان شكلها ودلالتها، وهذه الفكرة تكاد تكون المرتكز الأساسي الذي يحكم القصيدة منذ بدئها، وتتكرر وتطل علينا بصورة مباشرة حيناً، وبشكلٍ مغلف حيناً آخر:

وحكمِ الأجزاءَ في المرآةِ

فالعربات قادمةٌ

....

لكن جلاسي عويلَ البحر والمنفى خطاي

..

والعربات تبدأ بالرحيل إلى العواصم

لا شيء

يدعو للبقاء

بعد هذا، أتعد تجربة محمد جاسم مظلـوم كمـا وضـحنا باقتضاب تجربة تحمل طعم الجدة؟ أم هي امتداد لذلك السيل من القصائد التي تقدم أبطالاً محبطين حائرين يرتطمون بالمحنة محنـة حيا م الشخصية الضيقة، ثم يبدأون رحلة للبحث عن حل هـي غالباً ما تكون انكفاءة على الذات الثرية التي تقيم عرشها وتصنع مجدها بصمت.

وحيـن نتجاوز النماذج الشعرية التي طرحت مثـل هـذه الأفكار عبـر معطيات شعر "جيل الستينات" فسنرى أن قصيدة " فتح السامري" تلتقي بعض سمات تجربة جيل محمـد جاسـم مظلوم في أكثر من تجربة شعرية ناضجة، ولست أدري ما الذي يجعلني أتذكر قصيدة زاهر الجيزاني "كآبة الملك" كلما أعـدت قراءة " فتح السامري" إن وسائل قربى تشد إحداهما للأخـرى وإن كانت التجربتان مختلفتين، فإن البناء التـشكيلي اللغـوي يوشك أن يكون متشا اً، لكن حديثاً من قبيل " المقارنة النقدية" لا تتسع له هذه المناسبة، فهو حديث قابل للتأجيل.

الصورة الشعرية بين ا از التشبيه

لا تدرس "الصورة الشعرية" داخل القصيدة وكأ ا شيء قائم

بذاته، شيء منجز ومنفصل عن حركة العمل الـشعري ككـل موحد، بل ينبغي أن تدرس على أ ا" صور في قصائد" بمعنى أنه يجب علينا أن نلاحقها كأنماط ترتبط ارتباطـاً وثيقـاً بمهمتـها الأساسية، وهي أ ا " أداة تعبيـر" وما دامت كذلك فإن لهـا وظيفتها في البناء الشعري، أي أن لها دورها "الفاعـل" و"الـلا فاعل". ومنهج كهذا لا يتسع له مجال البحث، فهو يحتـاج إلى دراسة موسعة، ووقفة متأنية، وزمن إضافي، وربمـا لا تـسعنا النماذج التي بين أيدينا على تلمس وظيفة الصورة، ونوعية هـذه الوظيفة، وأين يخفق فلان منا ويفلح آخر.

والظاهرة التي تشيع في معظم قصائد العدد هي أن الـصورة الشعرية توشك أن تكون متشا ة الخصائص بين أكثر من شاعر ممن قرأنا قصائدهم، وباختصار شديد فهي صورة "صغيرة" وأعني غير نامية ومتطورة، إ ا ومضة جمالية تضيء ولكنها غير دائمـة الإضاءة، غير متحولة، سريعة الانطفاء، وأغلب هذه الصور يجيء على هيئة تشبيه جميل، ولكنه عابر، بل أنه ليوحي في كثير مـن الأحيان، بأ ا حلية جمالية تضيف إلى العمل الشعري جزءاً فاعلاً ومنبثقاً منه، ذلك أن الصورة الشعرية الحقيقية هـي الفكـرة، والفكرة هي الصورة، والفصل بين الصورة وما تثيره من معنى أمر غير ممكن.

أما محمد مظلوم فقد ألقى بنفسه في ظلال ا از بقـوة، لـذا جاءت " فتح السامري" بناء متميزاً عن مجمل قصائد العدد.

علماً أن الشعر بدون مجاز يصيـر كتلة جامدة، وأتذكر أن " روبرت فروست" قال ذات مرة: "إن هناك أشياء كثيرة يمكن أن

تقال في تعريف الشعر ولكن الشيء الرئيس فيـه هـو ا ـاز" فالصورة إذا كانت وسيلة الشاعر إليها عبر ا از، كانت أكثـر عمقاً وأدعى للتأمل من الصورة التي يتطلبـها الـشاعر عبـ ـر التشبيه.

وحين تكون الصورة ا ازية المتلاحقة النامية حاملة الكثير من عناصر الجدة في صنع العلاقات البلاغية التي تحاول الإسـهام في تصوير مناخ الحالة العاطفية لبطل القصيدة ـ وفتح السامري من هذا النوع ـ فأن القصيدة تقترب من شكلها الرمزي، وسيغدو للمجاز قوة الرمز. وإذ ندرك أن الرمز هو بالنسبة للشاعر وسيلة تعبير مهمة فإنه بالنسبة للقارئ ليس أكثر من منبع إيحاء. من هنا فعلى الشعراء الذين يمتلكون هذه القدرة على صنع ا از العـالي الذي يلف القصيدة ويغلفُها بشكلٍ تامٍ أنْ يحافظوا على منـابع الإيحاء تلك، وبتعبير أكثر دقـ ـة أنْ يمنحـوا المتلقـي فرصـة اكتشاف واستثمار الضوء، الضوء الذي أن لم يهـدِ إلى المعـنى الشامل فأنه يقود إلى حدس المعنى.

وقد أفلح كاتب " فتح السامري" حين بنى قصيدته هذا البناء الرمزي الجميل غير الْمغلق، وقد قدم نفسه للقـارئ شـاعراً لا يفلت من بين يديه زمام الصورة، ولا تفلت من مخيلته القـدرةُ على الإمساك الواعي بالمعنى والأداة.

بعد هذين النموذجين "للنقد" ستنهض مسافة ومساحة وأسئلة كبيـرة، تتعلق بمجمل النشاط النقدي في العراق خلال تلـك "الفترة" ومدى نكوصه عن "المرحلة" أو اتصاله وتفاعله معهـا. أسئلة عن علاقة "النقد" بالبنى المؤثرة في تحول الأنساق، وعـن الجذر "الثقافي" للمنهج "النقدي" والـرأي الأدبي، بـل الـرأي بصورة شاملة.

ولذلك فإننا حين نواصل بعد ذلك مناقشة نماذج أخرى من النقد الأدبي، وهي كلها تعود لنقاد ستينيين في قراءة نتاج الثمانينات، فإننا نناقش وراثة يجري اقتسامها في فضاء "المغـامرات" أي أن الإرث الستيني في "النقد الأدبي" لم يكن مستعداً حتى نهاية العقد الثمانيني - ما خلا استثناءات قليلة - على مقاربة النص الجديد بوصفه تحولاً نوعياً عبـر مسافة زمنية تمتلك مقومات المرحلـة، وإنما تعامل معها على العموم بوصفها غيمات غير قابلة للرسوخ وعواصف في مساحات ضيقة ومغلقة، ليس إلا.

في عدد "أسفار" المزدوج وهو أوسع "مواجهة" بين النقد الستيني والنص الثمانيني، سنجد تفاعلات لمعضلة الحوار وأزمات تواصلية تلخص العلاقة بين "جيلين" و"ثقافتين" علـى الأقـل في تلـك الظروف.

ويلخص ياسين النصير طبيعة تلك المواجهة منذ العنوان الذي وضعه لمقالته التطبيقية (هذه القصائد وهـذه التجـارب وأنـا النقد..) وياسين النصير بدأ "النقد" مع المسرح وانتقل إلى السرد، وانشغل بطروحات باشلار عن جماليات المكان، وعالج نـصوصاً شعرية لشعراء من مختلف الأجيال ويبدو أنه وضع هذه التجربـة

كمثال أيقوني في عنوان مقالته لدى قراءته النقدية لعـدد مـن القصائد في العدد المزدوج 11و12 من مجلة أسفار، ليحاول أن يدفع فيه أي ا ام بغياب النقد عبر تأكيد الحضور بضمير المتكلم مع استمرار الالتباس في ا از البلاغي بين العاقل وغير العاقل.

وقد بدأ قراءته تلك "بتوبيخ" لأصحاب التجارب من خـلال سياق عام حيث رأى أن تجربة الشعراء الشباب ـ وهـو مـا اصطلح على شطر من عقد السبعينات ـ تجربة مبتسرة، وبأن ما يكتبه الشعراء هو "أقوال يوجهو ا لأنفسهم في ظلام من الأفكار والشطحات والأحلام والهلوسات". وأن ما يكتبونه "لا أب لـه ولا أم، لقيط من النسيان توالد.. وهجين من اللا تجربة خلق."

هذه العبارات القاسية أطلقت بعد أن كان ما يقرب العقد قد مر على ظهور تجارب هؤلاء الشعراء في الوسط الأدبي العراقي، كتابة ونشراً ونشاطات وحوارات وسجالات وحتى مجموعـات شعرية.

غيـر أن الا ام الأقسى في المقال نفسه هو مـا يـسوقه في حديثه عن افتقار تجار م لعمق تاريخي مجرب كذلك الذي امتلكه الشعراء الستينيون والسبعينيون! ويرد هذا الافتقار المفترض إلى أن الثمانينيين ـ أو الشعراء الشباب كما يسميهم (فطنوا على شيء من الخبز الحار وناموا على وسادة من قماش ملوث بغبار البيوت، لا غبار الفنادق ولا غبار الخنادق.) بينما الحقيقة تقول إنه عندما كان الناقد يكتب كلماته هذه فإن أغلب شعراء الثمانينات كانوا مشردين فعلاً في أوطا م أو متخفين في فنادق بغداد أو مساقين إلى جبهات الحرب. أو هاربيـن من الحرب إلى داخل لا يرضى

باحتضا م، بل أن اثنين من الشعراء الأربعة الذين تناول تجار م كانوا قد قضوا عقوبات مختلفة (محمد تركي النصار الذي سجن بتهمة الهروب من الخدمة العسكرية، وعبد الحميد الصائح الذي فصل من أكاديمية الفنون الجميلة لهروبه من معسكرات التدريب الصيفي لطلبة الجامعات) بينما كان خالد جابر يوسف قد قضى أكثر من خمس سنوات متواصلة في جبهة الحرب بصفته متطوعاً في الجيش قبل أن يتم نقله إلى بغداد للعمل مصححاً في جريـدة القادسية في اية الحرب، ولشموله بقرار كان يتيح لمن أتم قضاء ثلاث سنوات في الخطوط الأمامية بأن يطلب نقله إلى وحـدات أخرى إذا بقي على قيد الحياة! وربما انطبق استنتاج النصير على "أمل الجبوري" وحدها ذلك أن قصيد ا كانت من بين ما عهد به للنصير من قصائد لقراء ا في ذلك العدد.

ونقدياً يعلن ياسين فشله في الوصول (إلى هذا الذي يقولونه) رغم المقتربات العديدة التي دأب على انتهاجها والـتي يـسميها المعايير النقدية: الصورة، الإيقاع الوزن، الاستهلال، المكان.

ليبقى النص الجديد بالنسبة له "مغلقاً علي عصياً علـى مـا أعرف، غريباً عما أعرف."

لأ م برأيه يفتعلون ـ مؤامرة ـ على استقرار النقد الأدبي في العراق على المنهجية! ليقولوا إن النقد متخلف ومنعدم.

ففي مستهل محاولة "قراءته" لنص عبد الحميد الصائح " رامة العداء" يعلن قطيعة بينه وبين النص، قطيعة قائمة علـى العجـز بصيغة السخرية من النص: " أقف عاجزاً أمام هذا اللـون مـن

الكتابة، ربما لقصور في أدواتي النقدية، وربما أن ما يكتب فـوق طاقة أي قارئ"

لكن ياسين النصير سيعيد النظر على ما يبدو بكلامـه هـذا حالما يغادر العراق في التسعينات، ليكتب أفكاراً هنـا وهنـاك وانطباعات نقدية قد لا تعدو وصف الإشارات العـابرة عـن تجارب عدد من شعراء الجيل بصيغة القراءة الاستنباطية وتوظيف مقاربات نصية لفكرة نقدية، بعيداً عن إرشادات التقييم الفـني ولغة الخطاب الوعظي الذي جاءت عليه مقالته في " أسفار".

وإذا كان ياسين النصير أعلن عجزه أمام نص الصائح، فـإن ناقداً آخر قريناً للنصير، هو فاضل ثامر سيبادر إلى إعلانه حيرته وعجزه في الآن نفسه، أمام نص لوسام هاشم مع فارق نـوعي كان من المفترض أن يجنب فاضل ثامر الوقوع في مدار الحـيرة ومحيط العجز، هو إطلاعه المباشر على الثقافة الأجنبية من خلال لغته الإنكليزية التي كان يفترض أنه يطلع من خلالها على مدارس النقد والممارسات الإجرائية لمقاربة النصوص في فـن الـسرد، والشعر على حد سواء، ومن المفارقات اللافتة في هذا السياق أن وسام هاشم نفسه كان متحمساً لأنْ يكون فاضل ثامر ناقـده، وذلك لإرثه اليساري أولاً، ولتجربته في معالجة نصوص سردية، مما قد يسهل ـ برأي وسام ـ في قراءة نص الأخير (هذا ظلام فأنبثق) الذي يقوم على استثمار الشفاهي والمحكـي وتواليـات سردية متداخلة، تماماً كما هي حال قرينه الـنص المـشترك ـ إصغاء مشترك، عن قتل شخص ما ظلام كان يحكي ـ الـذي انبثق ظلام وسام قريباً منه.

غير أن المفاجأة تأتي من عدم قدرة "الناقد" الطليعي على قراءة تأويل ظلام الشاعر والاكتفاء بالحيرة المعلنة إزاءه. يقول فاضــل ثامر عن نص وسام هاشم: "هذا " العمل"سبب لي حيرة خاصة، وجدت نفسي خلالها عاجزاً عن إقامة حوار معه فالكاتب يقدم لنا عمله هذا بوصفه نصاً وهو مصطلح مبهم وغيــر دقيــق، فالكتاب لا يريد أن يوحي بأنه يقدم لنا نصاً شعرياً أو قصيدة نثر أو عملاً سردياً.

ثم يمضي فاضل ثامر في أجواء أسئلة حيرته: تــرى وفــق أي منطق أو منهج للتحليل يمكن للناقد أن يتسلل إلى خفايا " نص" كهذا؟ بالنسبة لي أقصيت " النص" هذا عــن منطقــة الــشعر (القصيدة الموزونة أو قصيدة النثر)

ليختتم حيرته المنهجية أمام النص بالقول: هذا الــنص يظــل بالنسبة لي محيراً ولكي لا أظلم النص أو الكاتب، بتناوله بمنهج لا يمت إليه، اكتفي بأنْ أعلن عن حيرتي أمام هذا النص)[1]

ولكن هل كان نص وسام هاشم بهذه الدرجة مــن النــشوء الشياطني والبذار الغريب في حقل الشعر حقاً؟

1 عاد فاضل ثامر في مقال لاحق له، ليطرح مفهوم "قصيدة النص" "قــصيدة النثر" و " قصيدة التفعيلة" بوصفها أحد أبرز الخيارات الشكلية للشعر لثمانيني، ويضع وسام هاشم من بين ممثلي تيار كتابة (قصيدة النص!) راجــع مقالتــه: فاضل ثامر (شعراء الثمانينات في العراق ــ مشهد يصخطب بين الــوزن و" قصيدة النثر" و"قصيدة النص" جريدة القدس العربي العدد 1666 28 أيلول / سبتمبر 1994.

ربما ما يجيب على هذا هو أن نورد مقاطع معينة من النص لنكتشف مع "الناقد" ما يدعو إلى الحيرة يبدأ النص هكذا:

(هما لم يختزل القمر مكانَ ثبوتهما لأن المكانَ والثبوت لا مرئيان عكس ما يشيعه الجغرافيون والكتبةُ، ولأنهما منطقتان للهواءِ المعتادِ، وهو الهواءُ الذي أظن أنه سبب للموتِ أكثر مما هو سبب للحياة.)

وإذا كان المستهل هكذا فنلذهب إلى مكان آخر في النص:

(نمضي إلى البحرِ ولا نمضي

نرتب فوضى الْموجِ

أين تكونُ حريةُ موجِتنا إذنْ.؟ تحت مجدافِ من؟

وإلى أي ساحلٍ للمثالبِ فينا؟

"لم أجد بديلاً عن كل ما أقولُ، دائماً كانَ الصواب هو السرعةُ والبطءُ هو الخطأ، لذا حين صعدا السلم بسرعةٍ لم ي لاه أبداً حتى ولا متفرقين")

ربما تداخل الضمائر في النص، هي الدراما الصعبة التي بدا أن فاضل ثامر يريد سحب معضلا ا على هوية النص الشكلانية وتجنيسه الفني.

وعلى الرغم مما أورده عن تعطافه مع هذا النص دون بقية النصوص الأخرى المسندة إليه إلا إنه يقارب قصائد كل من ليث الصندوق وعدنان الصائغ وفضل خلف جبر التي يسميها "نصوصاً" مع أنه ا م هذه التسمية قبل قليل بالإ ام وعدم الدقة

لأنه وجد نفسه قريباً منها " لكو ا تنتمي فعلاً إلى منطقة الشعر الحقيقي، مخيلة وإيقاعاً ورؤيا."

نموذج ثالث مختلف نوعياً هو حاتم الصكر، وال ـصكر ناق ـد دؤوب من أكثر النقاد العراقيين جدية في متابعة التجارب الشعرية وإن تأخر بعض الشيء عنها. فهو قد خصص كتاباً لقراءة تجربة شعراء السبعينات، وبعض من تجارب شعراء الثمانينات، وه ـو كناية عن محاولة يحرص على ت ـسميتها "جه ـد أولي" لق ـراءة التجارب الجديدة في الشعر العراقي، لكن كت ـاب (مواجه ـات الصوت القادم الصادر عن دار الشؤون الثقافية في وزارة الإعلام 1986) والذي خصصه بالأساس لعدد مح ـدود م ـن ش ـعراء السبعينات ممن ظلوا في العراق، فيما هاجر عدد م ـن زملائه ـم خارج البلاد، يتضمن أيضاً إشارات محدودة لبضعة شعراء م ـن جيل الثمانينات في ملحق بالكتاب وكان ذلك في سياق ق ـراءة لشعراء (الموجة الجديدة)الكتاب الذي أعده شاعران سبعينيان هما زاهر الجيزاني وسلام كاظم والصادر عن الدار نفسها في الع ـام نفسه!

هذه الإشارات السريعة رغم أنه رأى فيها أن نصوص بع ـض الشعراء تقدم وعياً متقدماً بالوظيفة التي يؤديها الت ـراث رم ـوزاً وأساطي ـر حيث يستمد كل رمز حياته من التجربة الجديدة أو يحيا مجدداً فيها إلا أنه رأى أ ا لم تنج ائياً من التقلي ـد (فبن ـاء قصيدة القناع لدى محمد مظلوم والعناوين الفرعية لقصيدته مثلاً تشير إلى تقليد أدونيس في المسرح والمرايا خاصة!) وكان أدونيس في تلك الفترة قد تعرض لحملة هجوم قوية في الصحف العراقية

بعد أن نشر مقالاً في مجلة (مواقف) بعنوان (الثـورة وملامـح الفرح الأولي يحيي فيه انتصار الثورة الإيرانية) وكتابته لقـصيدة مهداة للإمام الخميني. ومع أن ناقداً كحاتم الصكر ظل بعيداً عن هذه اللعبة وهو مما يحسب له، كان البعض يرى في أي وجـود لأدونيس جزءاً من التوجه المضاد لثقافة المؤسسة لـدى بعـض شعراء الجيل[1].

الشاعر الوحيد من شعراء الثمانينات الذي أفرد له الـصكر دراسة مستقلة في ذلك الكتاب كان عدنان الصائغ عندما قـدم تطبيقاً نقدياً لمجموعته الشعرية الأولى (انتظريني عند نصب الحرية الصادرة عن دار الشؤون الثقافية العامة عام 1984).

لكن هذه الدراسة نبهت إلى قضية أساسية وهي أن الـصائغ الذي حظي بظهور مبكر وإصدار غيـر متعثر لمجموعتـه الأولى كان في الواقع متعثراً في خطوات البداية المتكئة بوضـوح علـى تجربة البياتي والناهلة من تجارب رومانسية مـستقرة في مـسيرة الشعر العراقي مشدداً على ذلك من خـلال عنـوان الدراسـة (انتظار تحت نصب الشعر) إضافة إلى (وراثته) لأغلب المشكلات الفنية لدى شعراء من جيل الخمسينات واسـتعانته بعكـازا م المعهودة.

غيـر أن الصكر بوصفه ناقداً حريصاً على التجدد والمثـابرة

1 جرت بعض المراسلات بين عدد من الشعراء العـراقيين وأدونـيس آنـذاك وبينهم كاتب السطور، مما دعا أحد شعراء الستينات من شعراء الـسلطة إلى أخذ هذا الأمر على أنه جزء من التعريض به.

سرعان ما يعيد تنقيح عدد من مقولاته عن شعراء جيل الثمانينات ويسعى إلى إيجاد مقتربات نقدية أخرى لقراءة نصوصهم فيفرق بوعي نقدي بين النماذج الخمسة التي قدم قراءته النقدية لها في العدد نفسه من "مجلة أسفار" حيث يرى في قصائد التفعيلة (المترسمة خطى ومقترح الرواد - قصائد إبراهيم زيدان وسعد جاسم) أو التي نرفع فضاء النص وتطلق فيه ويما ما، جسراً بين شعر التفعيلة وشعر الحداثة الثانية الذي يستفيد من النثر دون أن يطرح الوزن "لهيب عبد الخالق" فأشار إلى أن محاولا ما تلك مجرد استعادة للمألوف بأسماء جديدة لا أكثر.

وبقراءته لهذا النصوص يعلن الصكر موقفاً نقدياً واضحاً فقصيدة سعد جاسم "محاولة في تدوين الخطأ" تقوم برمتها على تكييف لغوي وعروضي لجملة أولى في النص تعتمد مفارقة شائعة. ولا تصل إلى الشعر في مطلق الأحوال. فيما يرى في نموذج "إبراهيم زيدان" مثالاً لتراجع الشعر إلى أخر القائمة.وتحيل في أحسن الأحوال إلى تقنيات القصيدة لدى يوسف الصائغ.

وهنا تحديداً تكمن إشارة ذكية أخرى تتلخص في أن ليس كل ما ينتمي إلى "عقد الثمانينات" نجا كلياً من مشكلات القصيدة لدى الرواد أو من تلاهم وهو ما كنا نحرص منذ البداية على التأكيد عليه وسط مشهدٍ متداخل بدا في تشكلاته الأولى ملتبساً إلى حد بعيدٍ وضاج بالشعر ونقيضه.

أما في قصيدتي لهيب عبد الخالق فيكاد الصكر يمسك بنموذج آخر من عناصر المشهد الملتبس وهو النص المترددِ بين حداثة

الشكل وتقليديته.. بيـن التجرؤ على المغامرة وارتكاب القـول غيـر المعاد، من جهة والركون إلى المعطى النمطي للسائد مـن جهة ثانية، مشخصاً ـوياً في المفردات وفضاء تجريدياً من الصور التي لا تضيء شيئاً في النص.

هذا النموذج مثلاً كان واحداً من نماذج كثيرة شاعت كتابتها من قبل العديد من الشعراء وحاولت التشبه بنموذج انطوى على مغامرة لغوية ونـزعة تجريبية واضحة نحو اقتنـاص الاحتمـال الأبعد للصور. النموذج الذي كتبه شعراء ثمـانينيون وقبلـهم السبعينيون وحتى الستينيون، مأخوذين ـاجس حقيقي للانفلات من نيور التقليد، لكن العديد ممن كانوا يشردون خارج اللكن[1] ـ كما كنا نطلق عليهم بجلساتنا أنا والصديقين الشاعرين محمـد تركي النصار وباسم المرعبي بنوع من التهكم ـ ـ استـسهلوا اقتراف نموذج كهذا غيـر أن محاولتهم ارتطمت بضعف الموهبة أو في أحسن الأحوال افتقادها إلى شعور كياني بأهمية المغـايرة والتجريب وارتكاب اختطاطات أخرى في ـر الشعر.

أما في قراءته للشاعرين الآخرين وهما نصيف الناصري ومحمد مظلوم اللذين كتبا نصوصاً خارج البحور الخليليـة ـ سماهـا الصكر (كتابة الشعر نثراً) فيحذر في مقدمته الطويلة نسبياً عـن (قصيدة النثر) من أن الشعر الجديد المكتوب نثراً صار يعاني شيئاً فشيئاً من تماثل صارخ، مذكراً بمفهوم أدونيس المتعلق بقـصيدة

---

1 اللكن لفظ أعجمي تعريبه: اللقن وهو شبه طست من الصفر (كتاب العـين للفراهيدي)

النثر لينفي ـ بعمومية ـ في آخر المقدمة وجود ضمانات لمفهوم أدونيس لدى الشعراء الذين يكتبون الشعر خارج البحور.

يشخص الصكر إذن جملة من المشكلات الفنية والأسـلوبية وتلك المتعلقة بطبيعة التجربة والثقافة لـدى شـعراء القـصيدة الجديدة.لكنه لا يعمد إلى تشخيصها في قراءته لنـصي مظلـوم والناصري، حتى بدت المقدمة وكأ ا شيء آخر يتعلق بقـصائد أخرى ولا ندري لماذا ساقها إزاء نصين لشاعرين سيؤكد أ مـا يخلوان من وجود المشكلات الفنية التي ساقها في مقدمته. لم يجد فيهما ظلال واضحة لتلك المشكلات فهو يوجز رأيه بقـصيدة المحذوف قبل أن يتكرر لمحمد مظلوم بقوله: (هي دعوة لقـراءة النص الموازي الذي يبثه الشاعر بين الأسطر ويحيلنا إليه عبر تناص بليغ لا إعلان عنه.. وهي دعوة لقراءة البياض غيـر ا اني المعبر عنه بنقاط، تدعونا لقراءة النص الموازي المحذوف الذي حجبتـه الخشية من التكرار.. مشيراً إلى أن هذه الثنائية (الحذف / التكرار هي أشد المهيمنات في هذا النص الحديث)

وفي قراءته لقصيدة نصيف الناصري الذي يعلن الصكر إنـه يتابعه منذ زمن ورغم تشخيصه (لشيء واحد مـا زال يجـرف الشعر داخل نص نصيف ويخلطه أحياناً باللا شعر وهو التقاطـه لثماره الشعرية دون تمييز) إلا إنه يتحقق بوضوح من تحرر قصيدة نصيف من ضغط مراجع وسيادات شعرية قوية في نموذج قصيدة النثر (محمد الماغوط تحديداً) وتخففه من الامتثال لإغراء الـصور التي تحتشد ا قصائده، عندما أولى اهتماماً لنسق القصيدة القائم على الأدعية العراقية التي استعار بنيتها(ليحورها من بعد ويطلقها

في فضاء نصه وما يقترحه المولد من تحولات).

سنستغرب من أن ناقداً يمسك بعصب أساسي لبـؤرة تـوتر النص لدى الشعراء الثمانينيين لا يعطي لهذه التجربـة اهتمامـاً نقدياً للشعراء الذين يكتبون بشكل مختلف إلا بعد تكليفه مباشرة من هيئة تحرير مجلة بنقد مجموعة عشوائية من النصوص لخمـسة شعراء، وهو الأمر ذاته الذي حصل بعد ثلاث سنوات عنـدما قدم حاتم الصكر قراءة نقدية تطبيقية لمجموعة محمد تركي النصار (السائر من الأيام) الصادر عن منـشورات أسـفار في العـام 1992، لكن هذه المرة بعد أن نالت تجربة عدد مـن شـعراء الثمانينات اهتماماً ملحوظاً من الصكر نفسه بنشره سلسلة مـن المقالات في جريدة الجمهورية تحت عنوان (شـعراء الظـل) لم يكتف فيها بقراءة النصوص بل ومناقشة مقولاتهم ومفهومهـا عن الكتابة عموماً ومقاربتها مع اسـتنتاجاته النقديـة لطبيعـة قصائدهم ومستواها الفني، معتبراً أن امتـدادا ظـلال شـعراء السبعينات بحرصهم على حضور كثيف خلق مساحة من الظل لم تسمح برؤية واضحة لشعراء السبعينات مشدداً على أهمية إضاءة منطقة الظل هذه.

وإذا كانت الصكر أعلن مواجهته المبكرة بكتابه "مواجهـات الصوت القادم" فيما أعلن كل من فاضل ثامر وياسين النـصير انسحابهما أو زهدهما في تلك المواجهة. فإن ناقداً رابعاً أسهم في قراءة مجموعة أخرى من شعراء عدد " أسفار الخاص" سيبدو غير معني بهذا كلِه، لأنه مشغول في اجترار مقولات النقـد العـربي القديم دون تفعيله أو استنباط ممكناته الإضافية داخـل الـنص

الجديد، مقولات تفقد كثيراً من علميتها وصرامتها لصالح نـبرة إنشائية حيادية وباردة تنـزع نحو ا املة الأدبية تحـت ذريعـة الموضوعية، وإلى تجاوز "الرأي النقدي" تحت قناع المنهج.

فبعد أن يقدم بضع إشارات من بينها تحفظه على مـصطلح جيل "بالمعنى العقدي" يقترح الصائغ الإبقـاء علـى مـصطلح "الشعراء الشباب" في توصيف مشهد الشعر العراقي آنذاك، لكان هذا المصطلح بحسب الصائغ يبقى عابراً للعقـود، ولا يـسقط بالتقادم. لكننا نتحدث عن تحول داخل الحقبة، وعـن تفاعـل وتصادم بين النهضة والأزمة، بين الازدهار الثقـافي والنكـوص الفكري العام.

يلوذ الصائغ من عبء المواجهة بظلال مصطلح منحوت، هو "الصوفنية" المتكون من عبارة الصورة الفنية التي أضـحت مـن فولكلوريات النقد الأدبي العربي، تغـيير في التعـبير ولـيس في الطبيعة، ولهذا فهو لا ينجو من الوقوع في وهم "الصورة" الـتي وجدنا الدكتور محسن أطيمش يحذر منها، وهي الصورة المنفصلة لا المتصلة، أي الصورة بوصفها كيان مستقل، وليس بحـضورها العضوي داخل النص، وهو ما ينبغي على الناقـد تقـصيه، لا تقصي الصور الفنية كشتات غير متماسك أو كجهـد غـائي منعزل عن مجمل التجربة الوجودية داخل العمل الفني.

في خلاصة بحثه يصل الصائغ إلى التفريق بين مستويين لطبيعة التعامل مع "الصورة الفنية" الأول: ما يسميه الشغف الذي سبب برأيه الاختناق لكثرة الصورة الشعرية! ويضع قصيدتي صـلاح حسن ورعد فاضل نموذجاً لهذا الشغف. ويبدو هـذا التفريـق

طبيعياً في رؤية ناقد تقليدي كبد الإله الصائغ عندما يعالج نصوص الشاعرين المذكورين وهما من الشعراء الذين تقوم نصوصهما على قلقة الموروث الفني - التشكيلي البياني - للقصيدة التقليدية، والتمرد على عناصر الصورة المتشكلة في الوعي النقدي الأدبي.

أما المستوى الثاني: فهو ما يصفه بالأمل في اجتراح أنماط جديدة ومبتكرة من الصور الفنية (عبد الرزاق الربيعي ودنيا ميخائيل وإلى حد ما قيس مجيد المولى) معلناً أن التركيبات التي لحقت بصور الطفولة هي التي خلقت ذلك الأمل الفني.

وهنا يستمر الانحياز الطبيعي لتقليدية الصائغ الذي يدعم انحيازه لصور الربيعي بالاتكاء على مقولة لابن أبي العتيق من كتاب الأغاني في وصف النص الفائق بأنه ما "رق معناه، ولطف مدخله، وسهل مخرجه، ومتن حشوه، وتعطفت حواشيه، وأنارت معانيه، وأعرب عن حاجته." لكن ما لم يقله الصائغ هنا إن هذه العبارة وردت في سياق المفاضلة الشعرية، وقد ذكرها ابن أبي العتيق في توصيف من هو أشعر قريش وليس في توصيف الشعر الفائق!) ليعود إلى سياق المفاضلة ذاته فيستعين بجملة أخرى من ابن أبي العتيق نفسه ليصف ا مفعول الضربة الأولى لقصيدة دنيا ميخائيل: " نوطةٌ في القلب، وعلوق بالنفس، ودرك للحاجة ليست لشعرٍ "وهو توصيف قيل في شعر عمر بن أبي ربيعة تحديداً لكن الصائغ المعني بمقاربة الحاضر من رؤية تراثية انتزعه من سياقه تماماً! أما نصا رعد فاضل وصلاح حسن فلا يبدو أن الصائغ وجد لهما سياقاً قابلاً للنزع والزج في نسقٍ

جديدٍ قابل للتواصل مع مقولات اجترارية غير مفعلة.

ومن الواضح أن الصائغ يستقصي تصويرات الطفولـة مـن خلال نماذج معهودة قائمة على تقاليد قارة في الشعر العـربي إذ يذهب في إحدى نقاط خلاصته إلى التأكيد على "أن هـواجس الطفولة تنساب إيقاعياً مع البحور ذات الإيقاعـات الـصافية التطريبية خاصة البحر المتدارك!"

ليصل في النهاية إلى "توصيات" للنقاد والشعراء مـن قبيـل: "تأيـد للبحـث أن صـور الطفولـة مـشغولة با ـازات الفائقة......... و ذا فإن البحث يقترح على السادة الدارسين البلاغيين العناية ذا الجانب المهم الذي يوفر مادة بحثية."

الفصل الثامن

المتاهة من الداخل / تطبيقات

الرؤيا في الكابوس

منذ مجموعته الشعرية الأولى (المكوث هناك) الصادرة في بغداد في العام 1986،وهي من بين عدد محدود من المجموعات التي صدرت في تلك "الفترة" لشعراء هذا الجيل، بدا أن عبد الحميد الصائغ ينتمي بقوة إلى سلالة الشعر العراقي متمثلاً تجاربه وحاملاً معه أرثاً ثقيلاً بأمراضه ومشكلاته وبقدرته على التجدد أيضاً من هنا سيكون واحداً من توجهات الشاعر في مواصلة مسيرته تنقيح نصهِ كي يرثَ ويرثي في الوقت نفسه، أقول يرث بالنظر إلى إلزام قصيدته والتزامها حتى هذا الديوان بأصول القصيدة بناء وموضوعاً وعناصر متشكلة داخلها. ويرثى لأن الصائغ أهتم بعد إصداره هذه المجموعة وخلال النصف الثاني من الثمانينات في مغايرة قصدية للميراث، والتمرد المعلن عليه بنصوص طويلة جسدها في "الركض" بنصوصه المتعددة.

وشأن هذه المجموعة " المكوث هناك" شأنُ بواكير الشعراء فقد جعلت من الموضوعات الصغيرة هماً كبيراً.. خلق فيها من مغادرته لمدينته الأولى الناصرية معادلاً موضوعياً لخروج سيكون لاحقاً خروجاً من البلاد كلها، كأنه مأخوذ بالخروج الأول من الرحم: المنفى الأول للإنسان، لكأنما كانت النبوءة أو لنقل المعرفة بمصير الإنسان في تحويله للمنفى البسيط إلى مفهوم مركب، تتعقد صيرورته كلما تقدم الشاعر نحو ذاته محللاً ومتسائلاً ومكتشفاً، وبهذا المعنى لا يمكن النظر إلى هذه المجموعة من ناحية موضوعاتها إلا بوصفها تمثلاً أولياً لرؤيا ستنضج لاحقاً حين يعززها الشاعر بتجربة ثرة ووقائع شبه أسطورية رغم

واقعيتها الواضحة أعني بذلك التجربة المركبة من الحرب والمنفى.

كانت احتمالات قصيدة السياب إذن هـي البوصـلة الـتي وضعها الصائح أمامه من بين عدد من مجايليه، ولذلك سـتبدو قصيدته اللاحقة ملتبسة لأ ا لا تنتمي إلى الشكل القلق في الشعر العراقي في الثمانينات ـ التجريبي لا على مثال ـ ومن هنا أهمية تجربته برأيي لأ ا تتواصل وتتقاطع في الوقت نفسه مـع تـاريخ القصيدة العراقية الحديثة، لن نصدف مثلاً هذا الاحتفال اللغوي ا اني باللغة التي قد تقول كل شيء وربما لا شـيء في الوقـت نفسه، بل تقول قصيدته شيئاً محدداً يعيه ويريده، على بـساطته وعلى اقتصاده في الجملة صورة وتركيباً وحتى إيقاعاً.

سنرى ذلك واضحاً في تصديره للطبعة الثانية من ا موعـة الصادرة في العام 1998:

أنا ابن السلالاتِ عاريةً كالسراب

وريثُ المراثي وريثُ العواء

وريثُ الغِياب.

وهو تلخيص نادر لمفهوم شعري تتركز ا موعة برمتها على التذكير به وربما الاحتجاج عليه في الآن ذاته.

وبعد أن يكتمل الوفاء للأصل تأتي سريعاً مرحلة الهدم، هدم الوعورة التي تعيق الانعتاق من ظلال هذه الأصول، وهنا يكتب الصائح مسلسله عن ـ الركض ـ يريد أن يركض خارج وطأة هذه الظلال وأصحا ا الذين ما عادوا قادرين على صحبته وهو

يلهث في وقائع تشتعل من حوله تحت ظلال الطائرات ونارهـا أيضاً! وفي زحمة أجساد لبشر فارين من ظلال مـو م هكـذا سيبدو هذا الركض خياراً سوريالياً في دائرة مغلقة بعناية حياتيـاً وفنياً. لن يقطر المعنى إذن بل سيجعله يتدفق كركضه للم شتات المشهد الآيل للزوال.

القصيدة الطويلة إذن كانت جزءاً من هذا الخيار، و ـذا لا يصح كما قلت في أكثر من مناسبة وصف ما كتبـه الـصائح ومجايلوه من شعر، بأنه قصيدة نثر، لا وجود للقصيدة في شـعر الصائح إنه شعر فحسب، وتسميته قصيدة تأتي من باب ا ـاز ليس غيـر، ربما غادرها مع (المكوث هناك) ليـأتي النـشيد.. والصائح منشد واضح ليس بحجم القصائد الطويلة التي كتبها بل لوعيه لخصائص الإنشاد، ففي شعره حـضور واضـح للنـداء والتوجه إلى خطاب الآخر حتى وإن كان غائباً، وكذلك التكرار القائم على الجملة البؤرية كما سيتضح من تطبيقات لنماذج من شعره.

ويكتمل الإنشاد بالبناء الدرامي، فتحضر عناصر عدة داخـل النص من قبيل المشهدية السوداء، والكابوس الضخم الذي يهيمن على روح الشاعر، حتى يشكل فزعاً معهوداً لديـه، يمـرره إلى القارئ دون أن يتطهر منه تماماً.

"وقائع مؤجلة[1]" هي التمثيل الأدق لهذه المرحلة المكتظة بكل

1 (عبد الحميد الصائح ـ وقائع مؤجلة) دار الحضارة الجديدة بيروت. طبعة أولى 1992.

ما يجعل الشعر تعبيراً عن الفزع الإنساني إزاء المصير.

وهي من ناحية أخرى تعود إلى معالجة الموضوع المرتبط بهذا الفزع، وهو موضوع النفي ـ لا بالمعنى المكـاني بـل بـالمعنى الوجودي.

ولا بد هنا من الإشارة إلى أن من المشكلات التي يعاني منـها أغلب الشعر العراقي المكتوب في المنفى ميله إلى استعادة صـورة الماضي واستدعائه بأحداثـه، ومكمـن المـشكلة في أن هـذه الاستعادة غالباً ما تتجسد في أغنيات حنين تتسم بشكلها المعلن، أكثر من الحضور الفني في القصيدة، ولعل ذلك متأت بسبب من طبيعة النفي العراقي المتسم بالقسوة والمرارة.. غيـر أن ذلك لا يلغي وجود حالات واضحة. نجت إلى حد ما من الوقوع في هذا الفخ لأنها لم تقع تحت تأثير المنفى الكلاسيكي الجغـرافي وإنمـا وسعت الرؤيا باتجاه فضاء أوسع يتعلق بالاسـتجابة للمعـضلة وجودياً.

"وقائع مؤجلة" تنتمي إلى هذه الحالات، رغم أنهـا مكتوبـة بجميع قصائدها داخل العراق، وهنا يبـرز لنا المفهـوم الآخـر للمنفى.

ففي أولى قصائد الديوان (المكوث هنا) ـ ولا بد أن نـذكر (المكوث هناك) ـ يبدأ الشاعر هكذا:

(بكت، أبكتني في منفاي،

وابتعدت،

كأني ـ خلفَها أجري ـ

جنوباً حافيَ القَدمين)

علماً أن هذه القصيدة مكتوبة في بغداد عام 1987..

وسوى ذلك، يبـرز تداخل آخر في المجموعة، تداخل بـين القصيدة، أو النص، بين الغناء، والتأمل، وهذا يضيف سمة أخرى من سمات الاشتراك بين المنفى/ الغناء والداخل/ التأمل.. كأنما ثمة مسافة برزخية ينبغي على الشاعر استثمارها لكتابة نصه الجديـد فيها.

أيضاً، ثمة قسوة ودموية تقترب من إيحاءات سريالية في طبيعة تكوين الصورة لدى الشاعر، في النصوص خاصة:

ملامح مِن مدنٍ تدب في الدمِ، أنصاف

نساءٍ، قُرى محطمةٌ، فؤوس من هواءٍ،

جبالٌ من الشم ورقاب لا تنتهي إلى

شيء، وإصبع يجيب، عجيب! فلِم تترك

هذا؟

وفي النصوص التي ضمتها كلام متصل، متتابع لا يقف كثيراً، مع أن الشاعر يحاول إيقافه أحياناً.

وكأنه يمثل طوفاناً كلامياً داخل الشاعر!

وهو ما أدى إلى انحيازه الواضح للكلام على حساب الكتابة كأنه يريد، بذلك، أن يقولَ: أن الشعر قول أكثر منه كتابة:

لأن الأب سيحتل دوره في التشريح إذا
ما أخطأت العلامات تكسرها، ونمت
اللحى في غيـر مواضعِها يبدو الكلام
مجزءاً والحرف يسيلُ ألسناً وأفواهاً على
المسافةِ بلا نقاطٍ أو أسنانٍ أو مغاراتٍ
ـِنيام إلى الأبد.

ويمثل انحياز الكلام، انحيازاً أكبر للتجسيد، ولأن المعبر عنـه غيـر قابل للتشخصن السريع بسبب الوسائل التعبيرية/ الرمـز، فهو يدعو إلى ا يباره من أجل استبداله بآخر أكثر قـدرة علـى التشخيص:

اهرب بالنص بعيداً، آخر الخلف،
سقطت العملة، واحتفل الخبز بالحرية.

ومن أجل هذا، وبعد أن يتيقن أن الكلام يقول ويقـول ولا يصل، يتدخل عبـر اختلاط بين إصدار الأمر والتساؤل:

قف أيها الكلام، إنهم يرثُونك مثلَنا
مفَتتاً في السياق القَدِيمِ
أو:
لماذا لا تنشأ العبارةُ في الحرف؟

وكلما دفع الشاعر بالكلام إلى أقصاه، ازدادت محنته، فهو لا

يصل إلى التعبير، إلا عبر المعبر عنه ذاته أي الموت!

أنا، أيها النعم، أشرق بوضوحٍ، أي سأموت

وهذه الجملة ترد في نهاية نصه "خرائط النعم" ومثلها نهاية النص الآخر (خزينة التفاح):

أما آخر نص في الديوان (المبعثرة) فهو ينتهي هكذا:

إشهدي معي إذنْ، إنني لم أقلْ شيئاً.

وبه يفتتح الشاعر النهاية على كلام كثير محتملٍ، كلام يقاوم به بلاغة السكوت المتمثلة بالموت.

مع مجموعتي (نحت الدم) الصادرة عام 1994 عن دار الكنوز الأدبية - بيروت و(عذر الغائب) الصادرة عام 1997 عن دار ثقافات - كندا.. يتجسد طور آخر في تجربة الصائح، فبعد طور الوفاء للأصول والتقاليد الشعرية في (المكوث هناك) ومحاولة الانعتاق منها في (وقائع مؤجلة) بتوجه كبير نحو التجريب في مستوى اللغة وطبيعة البناء الدرامي وغرابة الصورة الشعرية وفرادتها، يستقر الشكل الشعري لدى الصائح ليتجسد في منحى ينوس بين الطورين مستفيداً منهما، ومطوراً أيضاً وهذا الطور يمثل برأيي مرحلة النضج الشعري في تجربته.

أهم ملامح هذا المنحى، هو التوجه نحو الشخصي لتظهيره على غير سابق أو مثال، والنظر إلى فصول الكارثة التي عاشها، بعيني صقر، ليشكل مشهداً متماسكاً عن لا معقولية الوقائع، مشهداً يجمع بين هذا الشخصي حد الخصوصية وهذه

الكارثية حد الفجائعية الشاملة التي أورثته انتباهاً مهماً لتجربته الشخصية والنظر إلى الطفولة وهي تمثل حالة النجاة ربما الوحيدة من الكارثة، فالندوب النفسية التي لحقت بروحه، لا يمكن علاجها إلا ببرء الماضي النظيف، بتراب الأرض الأولى في الطفولة وغبار المعارك التي لا يمكن التخلص منها إلا بمياه النهر الأول، ثم التطلع لحياة لم تكن في مخيلته كما آلت إليه. هنا أيضاً تظهر تجربة المرأة بوصفها خلاصاً من هذا العبء الكبير ـ لاحظ قصائد قديم خاص، وأمي، وثلاثية الملكة وهناك ـ في مجموعة نحت الدم ـ وقصائد هامشها، وعذر الغائب وسبب للوقت من مجموعة "عذر الغائب".. صار الشكل الشعري مضموناً وصار المضمون جزءاً من سيرة اعترافية تتدخل غالباً في إعادة تشكيل الحدث الواقعي بما يمكن أن نسميه لوثة ميتافيزيقية وهنا واحدة من خصائص تجربة الصائح في محاولة إمساكه بحياته داخل نصه.

كما يتخذ من القصائد الموجهة إلى أشخاص، أو المتضمنة الأشخاص عنصراً وموضوعاً داخل القصيدة، قناعاً آخر للتعبير عن تجربته الشخصية الشعورية إزاء تاريخ مشترك من الألم.

هنا يضع الشاعر بوصلته الشعرية، لينتهج مساره، على وفق دمج الشخصي بالجماعي لتشكيل ذاكرة متداخلة، تمثل شهادة حية على مشهد لا يكاد يستقر ليجري الإخبار عنه والحكم عليه أو حتى وصفه.

سيتخذ السؤال صفة أخرى، فحين يستعين الشاعر في مواضع كثيرة ومتعددة من القصائد بالاستفهام اللغوي، فهو لا يطالب إجابة بل يجعل أية إجابة ملتبسة وممتنعة، وكأنه يريد بذلك أن

ينشئ التباساً لدى القارئ نفسه:

هل الأب ينـزف، أم يقذف، أم يدمع

وهو يشير إلى غيري الذي خرج على هيئة أنا؟[1])

أما قصيدة (أعني ما أرى) فهي تمثل كما أعتقد نموذجاً ملائماً لرصد ما وصلت إليه تجربة الصائح بعد خمس مجموعات شـعرية فهي لا تعتمد المقطعية ولا الترقيم ولا العنوانات الفرعيـة، إنمـا (نص) ينتمي إلى الشعر أكثر من انتمائه إلى (القصيدة) وحـين نحاول إحالته إلى قصيدة النثر فإننا نجانب الصواب، ونظلم النص بوضعه في هذه التسمية. فهو شعر يتدفق، ويستغرق في تعقـب مجرى مظلم في وصفية يشت فيها الشاعر عن مركزية القـصيدة ويسعى بإرادته إلى تدمير البؤرة وكسر البوصلة واقتياد نصه إلى مجاهل الكتابة.

هذا النص واظب الصائح على كتابته وربما بقي الوحيد مـن بين شعراء جيله من يكتبه ويجرب فيه.

يقوم النص ـ أساساً ـ على محورية ضمير المتكلم العارف. إنه المتكلم المتوجه بكلامه وخطابه إلى آخرين، وقد تبدو هـذه التقنية مؤصلة ومعهودة إلى درجة اعتيادها في كثير مـن شـعر الحداثة. لكن هذا الاعتياد يصح على النصوص والقصائد الـتي تقوم عليه أصلاً.

---

1 (عبد الحميد الصائح ـ عذر الغائب.) دار ثقافات ـ كنـدا. طبعـة أولى 1997 قصيدة " عذر الغائب"

أما في نص الصائح ـ الطويل نسبياً ـ فلا تستمر هذه التقنية ولا تستغرق النص إلى آخره، بل يهجرها كغيرها داخل النص الذي سرعان ما يستند على بؤرة أخرى ـ إضافة إلى ضمير المتكلم ـ هي (الجملة المحورية) التي يبدأ منها النص: "هل أجبتني أيها الركض" وكلما وصل النص إلى النقطة الحرجة التي تكاد تنهيه عاد إلى البداية، إلى تلك الجملة المحورية منظماً صفوفه ومفتتحاً مسارات أخرى، وتلك برأيي من مشكلات أكثر النصوص الطويلة، ليس لدى الصائح فحسب، بل لدى أغلب الشعراء أو بالأحرى هي مشكلة النص الطويل عموماً.

ميزة أخرى لنص الصائح انه يشتغل على اللغة حتى ينشغل ا. بل يمكن رده إلى مرجعيات رموزية ولغوية لدى الشاعر نفسه، فعندما يبدأ النص هكذا:

هل أجبتني أيها الركض؟

.. .. ..

فإنك تصطدم بتجريد (الركض) هنا فهو غير متجذر في شيء ولا يفضي إلى دلالة مخصصة في الحياة كما يبدو للوهلة الأولى لكنه يمتد إلى دلالة مكتوبة وموثقة لدى الشاعر نفسه في نصوص سابقة ولهذا جاء الاستفهام الإنكاري في أول جملة بصيغة الماضي، غير أن قارئاً ما سيقول: ولماذا علي قراءة ما كتبه الشاعر لأصل إلى (الركض)؟ وهنا موضوع آخر يتعلق بالقصيدة وبالمسيرة الشعرية عموماً.

في المناورة الثانية داخل النص ـ إن صحت التسمية ـ يبدأ

الصائح من الفراغ المنقط ويوصل جملته بمحورها:

(.. .. ..

فهل أجبتني أيها الركض؟

وأنا أتلمس الظلالَ تحت النوافذِ، وأضع الحناءَ وأشعلُ أصابعي لا.. لأني أجمع أنين الليل ورشح المنازل

وأقلّب تنفسي على الجمر

ألهث ما بين تصلب الغناء، وتساقط النجـوم علـى بحـيرة الكسل.

أتفصد كالدمِ، وأضع كفي على بقاياي[1])

لاحظ (كثرة) الأفعال في مقطع من ثمانية أسطر، بـل ورود فعل (الأنا) ثماني مرات في هذا المقطع والفعل يمثـل في تجربـة الصائح تعبيراً إيغورياً عن انحسار الفعل الفيزياوي، لكأنه هنـا يجمع بين هاملت وماكبث، ذا التعويض عن التأمل الذي يسبق الفعل المباشر، فجملة الصائح تنداح وتتناسـل ذلـك أن فعـل الكتابة لديه يعادل فعل الدم: النـزف، لذلك فجملته (تنفصد) كالدم ولا ينفع معه أن (يضع كفه على بقاياه).

ومع أن عنوان (النص) قائم على ثنائية الشيء وتسميته/ المرئي والمحسوس، فإن حضور اللغة وامتدادها وقسو ا خلطت الرؤيـا بالكابوس، كابوس الصائح القديم/ الجديد:

1 (عذر الغائب) مصدر سابق قصيدة " أعني ما أرى"

(لاهثون.. يفتحون حرائق، يغلقون حرائق، ويرشون
ا ىرى بالسم، لتتدفق الأحداث كالدم،
أ ياراً تغلي
وعربات عاطلة وركاباً محنطين أتركهم كالطعنات.)

كثرة الدم في رؤيا الصائح أحالتها ـ الرؤيا ـ إلى كـ ابوس وقيدت (الرؤية) بصورة الفاجعة واختلط (الشاهد بالمشهد) حتى تحولت ـ الرؤية إلى رموز (تعني) عالماً لا مرئياً لا يجسده سوى الانتباه إلى حياة الأشياء بوصفها لغة أخرى (مجاورة) وحية تعيش حولنا وفينا ولا نستطيع ـ غالباً ـ تسميتها.

هنا لا بد من الإشارة إلى أن وجود هذا الكابوس في شـعر الصائح خاصة في مجموعتيه (وقائع مؤجلة) و (نحت الدم) يمثـل تجسيداً خاصاً لشعر الحرب، ولكي لا يبدو هذا الكلام عاماً، أنبه إلى أن ما جرى الترويج له في العراق على أنه شعر حـرب، لم يكن كذلك بالمعنى الذي نفهمه عن فعل الحرب، فقـد جـرى الترويج للنماذج التي تستخدم ميدان المعـارك مـشهداً لفـرش مفردات البطولة بينما البطل غائب باستمرار، وقد ظن شـعراء مثل هذه النماذج أن استبدال مفردات الحرب القديمة (الـسيف بالبندقية والفرس بالطائرة أو الدبابة) سيمنح قصائدهم حداثة ما كما ظن أحمد شوقي ومجايلوه رحمهم الله! فلـم ينتبـهوا إلى أن ساحة الحرب ليت في الميدان ولئن بدأت هناك فأ ا سـتتحول بالتدريج إلى أقصى تخوم النفس البشرية وأخطر الا يارات هـي التي تشهدها تلك التخوم لا المبـاني الـتي تقـصفها المـدافع

والطائرات، ومن هذا الباب نقول إن ما يمكن أن نسميه (الرؤية في الكابوس) التي كانت من سمات قصائد الصائح واحدة من ملامح عدة يمكن من خلالها قراءة الشعر العراقي المكتوب تحت دمار الحروب، قراءة غير تقليدية تقلق المفهوم التقليدي عن شعر الحرب.

الكابوس يزدهر عندما تشتد النيران والدخان في الحياة، ثمة رعب راكس يتصل ببواطن الحطب والشجر والأشواك، داخل الشاعر فيحس بأنه أضحى في طور القربان.

غير أن هذا الكابوس الماثل بوضوح في عموم القصائد، ينسحب في قصائد الصائح الأخيرة التي كتبها في التسعينات، عندما يذهب الشاعر إلى مدينته وذكرياته وطفولته لتشع الوقائع متنزهة بحرية داخل نصه، باحتفال حياتي ينحسر عنه ضجيج اللغة وسوادها القاتم، وهو ما يظهر بوضوح في قصائد مجموعته الشعرية الأخيرة (الأرض أعلاه دمشق .. 2003) على سبيل المثال (الهروب من المدرسة) و (فقط) و (ناس من الناصرية.)

(الشاعرة) في زمن (المحظيات)

منذ نازك الملائكة التي أضحت "أيقونة" في مشهد الشعر العراقي، وفي ريادة الشعر العربي عموماً، لم يقلق مسيرة الجوقة الذكورية ونظامها المنضبط في الشعر العراقي صوت نسوي ذو قريحة صارخة تجفل المسيرة بانعطافة ما أو تسمها بسمة خاصة، وإنما غدا الصوت النسوي، وفي كل جيل شعري عراقي تقريباً، نوعاً من الباروكية التزيينية المضافة، وليس نفوراً طبيعياً داخل "المرحلة".

وفي عقد الثمانينات كما هو حال عقد السبعينات كانت "المرأة" جزءاً من "الملحقات" داخل كل مجموعة، كأنها حسناء القبيلة لتزيين العدد وتطرية المشهد، لا لإغناء التجربة والمساهمة في تغذية تحولاتها، ولتركن بعد رحلة قصيرة إلى مكانها التاريخي في كونها "ملهمة شعر" لا "شاعرة".

ومن بين عدد وافر من الشاعرات أو "الشواعر" المفترضات بمؤنثهن السالم، وجمعهن المتكسر، من اللواتي ظهرنَ خلال عقد الثمانينات الشعري الذي نال في مصطلح الأجيال العراقية أكثر من تسمية عقدية "ثمانينية" أو ظرفية: "جيل الحرب" قبل أن ينقسم إلى منفى وحصار، تمثلُ سهام جبار تجربة نادرة، تنطوي على تعقيد خاص، تعقيد يعيد السؤال حول "هويتها" النمطية المعيارية ليخرجها منها، ويجعلها تحتفظ بها كصفة لا كمعيار في الوقت نفسه، لكنه سؤال يضعها في الخلاصة في عصب التجربة الحقيقية لهذا الجيل ولتاريخ الشعر العراقي خلال القرن الماضي،

كأحد الروافد الأصيلة لـ "الجيل البدوي" وعلامـة فارقـة في "مرحلة" عقد الثمانينات.

وحين تقدم سهام جبار مجموعتها الشعرية الوحيدة بعنوان ذي دلالة (الشاعرة)1. فإن التأنيث هنا ينطوي على مفارقة حقيقية، فهي تقدم نفسها من خلال الشعر، دون خاصـية "الفحولـة" الموروثة، ولا ميزة الأنوثة الأثيرة لدى النساء. الشاعرة هنا ليست الجارية ولا "سيدة" الحريم، بل "الشاعرة" بلا نعت إضافي سوى انتسابها إلى قسوة الشعر وجحيميته وخساراته. فالشعر لعنة قادمة من خرافة، وهو ليس حتى خياراً مكتسباً، لعنة تستعد الـشاعرة أن تتحولَ في مواجهتها إلى قربان، ودون أدنى تردد:

(عجلوا بالرجم أنا الشاعرة.)

وخلال ربع قرن عبر ثلاثة عقود متداخلة، عاشت سهام منفى داخلياً بامتياز، فهي لم تذهب مع موجـات المنفـى بـأطواره المختلفة، من "سبايا" المهجرات بفعـل القمـع، أو "موكـب" الملتحقات بالتباسه بعد تداعي السلطة، أو "ركب" الهاربات بعد المشهد الأخير للدكتاتور أو قبله بقليل حين انفض عنه كل مـا حوله بمن فيهن "ماجداته" و"شاعراته" وحتى بناته! ولكنها بقيت في ثباتها كعزلة على جبل، وليس في كهـف، تـرى المـشهد وتصرخ:

ربما أتتابع كأني سيارات بأمكنتها

1 سهام جبار (الشاعرة) منشورات أسفار (5) ـ طبعة أولى ـ دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1995.

كأنني الأمس يجيءُ كل يومٍ.
زرعوا بعيني منظاراً وغصوا
عدت بدمي معلقاً بشريطٍ لاصقٍ علي فمي،
ذبحت النائمين وصرت وحدي
صار "وحدي" يراقبني
كلما التقيت ذبيحاً أسلمه نجاته

أكتب أيتها الطريق المغلقة؟
لا شيءَ يتغير، يتغير شيءٌ لا.
بغداد مدورةٌ وأنا مدورة.

تتجذر تجربة سهام جبار عميقاً في ترابية الـشعرية العراقيـة، الشعرية التي أنجبت في حداثتها الأولى نازك الملائكة، غير أن جميع من جئن بعد "عاشقة الليل" من الأجيال اللاحقة لم يـصلن إلى جبل عزلتها "الشاهق في الظلام" وظللن يتخبطن في طرق أخرى، لكن سهام ستجد الطريق إلى عزلة نازك، فالـ عـة التـشاؤمية واحدة من السمات المشتركة بين " عاشقة الليـل" والـشاعرة، وكذلك القلق الوجودي، مع فارقٍ جذري يتمثل في كون سهام تبدو في مسير ا أكثر جرأة وتجرؤاً، تجربة ونصاً. ذلك أن نـازك بقيت محافظة في نصها أن لم نقل ارتدادية، وذات تجربة حياتيـة غامضة تميزت بالعزلة كخيار وجودي، وليس مجرد اعتزالٍ طارئ أو متقصد.

وحين تقترب سهام من حس التشاؤم لدى نازك، فإنه لا يعني

هنا التقرب التوسلي، وإنما اقتراب تفاعلي إنساني طبيعي، ذلـك أن تشاؤم سهام هنا، معطى ومبني في الوقت نفسه، فهو قادم من إحساس أزلي بالقهر والفناء والزوال، في مقابل بنيـان متفاعـل ومتتابع لإرث لا يضاهى في تعزيز ذلك الإحساس، قـادم مـن جحيمية الوقائع التي مر ا العراق مـن حـروب وحـصارات وكوارث متعددة الأنساق والتجليات:

(الحرب تلد
والأمهات يربين
أو:
لا آخذُ بيتي إلى البلادِ
الهواءُ يحمله عني
بينما البلاد على أقدامِها تسير
في كل أرض.)

وإذا كانت الأهمية الاستثنائية الأساسية لنازك تمثلت في كو ا جمعت بين وعي الريادة وممارستها، في ا الين الكتابيين: النـصي والنقدي، فأن سهام جابر، أكثر الشاعرات اللواتي جـئن بعـد نازك استشعاراً لهذه الأهمية حين جمعت بين البحث الأكـاديمي الأدبي وممارسة النص، رسالتها عن "الزمن في الـشعر العـربي المعاصر" وعملها أستاذةً للأدب الحديث في كلية الآداب بجامعة بغداد.

تلخص تجربة سهام جبار تفوقاً مزدوجاً فهو تفوق على أصل جنسها عبر رفض آليا ا التقليدية في الحضور الجنـساني داخـل

الأدب أولاً، وهي متفوقة تالياً داخل جنسها في كونها تمثلت تجربة الأنثى وجودياً وكيانياً وتعبيرياً، وإحساساً بالمغايرة الكيانية لا بالتغاير الجنساني.

من هنا سنجد أن شعر سهام، شعر مركب، ذو صياغات معقدة، ليست انسيابية مرنة كما اعتدنا قراءته في شعر "النساء".. لكن وبعيداً عن الأنوثة الأدبية أو الخطابية، أليست المرأة ككيان شعوري وبايولوجي أكثر تعقيداً وتركيباً من تلك التعبيرات المنسابة؟

وفي الخلاصة من يعرف الآخر؟ الشعر تعريف للجنس أم العكس؟ وقبل ذلك هل الشعر نفسه اسم للجنس أم للنوع؟

في الثقافة العربية يبدو الشعر نشاطاً ذكورياً قائماً على معيارية الفحولة كطغيان لنسق ذكوري مهيمن في تلك الثقافة، لكنه بدا في وقت لاحق مائلاً نحو راديكالية مضادة، وذلك عندما بدأت الأنوثة تثأر من ذلك الإرث الاستبدادي وتستفيد من نسقها الموروث في تاريخ الأضحية لخلق مساحة خاصة لها داخل الأدب، مساحة تماثلُ "الغيتو" تختزل به حريةً مفترضة، لذلك فإن "الأدب النسوي" بهذا المعنى هو صناعة أنثوية تمايزية تغايرية، وليس تمييزاً ذكورياً يشبه "العزل الأدبي" رداً على طغيان ذكوري اجتماعي فتاك، كما يجري الترويج له.

سهام جبار بهذا المعنى أوضح نموذج للتعبير عن "الجيل البدوي" الجيل الهائم خارج الأصول المنمطة، الذي يخرج من تعريف (العقد العشري) والجماعة القبلية والحزبية، وكذلك "

النمطية الجنسية" من بين كل قرينا ا و ـذا المعنى فهـي شـاعرة النوع المتفوق، لا شاعرة الجنس المسبق:

(الشاعرةُ تنأى مبتلةً
تعود بالعلمِ الطفولي
إلى أناشيد هناك
كانت تسبقني إلى الهزيمةِ بعقدينِ من السنوات
عشرين عاماً بين الوطنِ ورداتِهِ
أخذني بمركبتِهِ إلى فضاءِ الأشباح
وأنا أغني نشيدي)

إنه شعور الاختلاف لا الاختلال بمعنى أن الاختلاف الجنساني طبيعة وليس معياراً أو ترجيحاً نوعياً، فنحن نتحدث عن الجنس بوصفه هوية بايولوجية، وليس امتيازاً ولا نكوصاً في النمـوذج، إنه اختلاف عضوي وليس ثقافياً، أما الاختلاف " الثقافي" فهـو مؤسس بالتجربة، وليس موروثاً بالطبيعة.

وإذا كان أصل العلاقة بين الشاعر وقصيدته في ثقافة الإلهـام العربي يقوم على حالة الإغواء والتجاذب الخفي بـين الـشاعر والشيطان، فأن الأمر هنا سيبدو وكأنه يتعلق عن ولادة القصيدة من حالة سفاح ذكوري! بل أن الشاعر العربي القديم كان يبالغ في تبيان "ذكورة" شيطانه لينال من خصمه، بأن ينسب لنفـسه الذكورة الشيطانية المضاعفة ليؤكد فحولته الشعرية. يقول أبـو النجم العجلي:

أني وكل شاعرٍ من البشر

شيطانه أنثى وشيطاِني بشر.

والعجلي هو أشهر "راجز" في التراث العربي، وقـد يكـون لذلك دلالة إذ تفرق كتب النقد الأدبي القديمة بـين "الـشاعر الفحل" و"الراجز" الذي تجعله أقل رتبة.

ويمضي "راجز" آخر إلى التفاخر المزدوج بالفحولـة والكـبر معاً:

(إني وإنْ كنت صغير السن فإن شيطاني كبير الجن.1)

وبعيداً عن "التراجز" الذكوري خلال " فترات" الحـروب، و"التغنج" الأنثوي على امتداد "الحقبة" مضت سهام في طريـق "جحيم الخلود" فكان منفاها مركباً، رغم أ ا لم تعـش المنفـى بمعناه الكلاسيكي / الجغرافي، أما الآخريات مضيفات الـسعادة فقد خلدنَ إلى فردوس الوليمة ومداعبـة المـدعوين إلى حفلـة كاذبة.

انسحبت هي من مسرح الدمى، وتركت خيوط اللعبة لقدر الشعر نفسه، وليس لسواه:

(دو بوفوار ونسوةٌ كثيرات

عبرنَ على خيوطهن

1 للاستزادة في هذا الموضوع، مراجعة كتـاب ثمـار القلـوب في المـضاف والمنسوب فثمة الكثير من الأدب المكشوف الذي يعبر عن التفـاخر بفحولـة الشياطين الشعرية.

خارج مسرح الدمى.)

بينما كان الشعر لدى النساء الآخريـات محفـلاً اجتماعيـاً للوجاهة، فهو لدى" الشاعرة" حقل حياة، تدرسـه وتدرسـه وتكتبه، لا تتكسب بِهِ ولا تتقرب به لسلطان ولا تتزين بـه أو تتزيـا في محفل متنكر، وإنما تعيش به وله وعليه وفيه.

لذلك نجد صعوبة في نـصها صـعوبة لا تناسـب الأنوثـة الجنسانية، لكأ ا متمردة حتى على جنسها، سهام التي كانـت تجري بخفة في كلية الآداب خلال الثمانينات، لم تتبد بالخفة ذا ا في ملكوت الشعر، ولا تغنجت قصائدها، وإنما تتدفق كـصيحة ممتدة:

(كل نوالٍ زوجةٌ ويرثُها مختونٌ.

وأنا غائرة في الشبك أتلفـت، سـتتهمني، وأبي والـصمون يتسرمدان، وصعدنا إلى الفرن، خلَقَت النار أبالستي وصـنع أبي النور.. فرقوا النور يا موزعي الشرفِ، لا الطـم ولا أخبـئ إلاّ ضحكتي حين يحجب السواد عاشوراءه، وتحمر الجلود، أدلـق العذريات في الميزان، ترن معادنُ الصلاة والورق تبقع.

كل شيء بالاتفاق والحدائق.. سوف تليق.

كل يوسف صيرفي تقيس نظاراته الخيالَ رأيت عينيهِ تطفران الموانع، ففقأت بقلمي هذا فخرهما وعدت إلى الخسارةِ برضـا. المكان وحده يبدلُ الجلد، يقيسه الواقعيونَ، والأخبـار تعلمنـا الحقيقة.[1])

---

[1] سهام جبار: الشاعرة ـ مصدر سابق، قصيدة " حدائق الخميس"

ديوا ا الوحيد المطبوع إلى الآن من عدد مـن المخطوطـات أفلت في مناسبة غريبة، لم يصدر عن "سلسلة الحرب" ولا سلسلة ضد الحصار، ولا سلسلة طبع على نفقة "عدي صدام حسين" إنه نوع من الاستحقاق الطبيعي المتأخر لشاعرة لم تزاحم أحـداً في الحفلة. ولم تنظم إلى حشد الحريم الثقافي أو جـواري القـصر، ومضيفات المهرجانات، داخل العراق وخارجه، من مهرجـان الأمة إلى المهرجانات الأمية.

"الشاعرة" عنوان لافت موعة وحيدة صدرت حـتى الآن لسهام جبار من بين عدد من المخطوطات، فبينمـا لا تكفـي النعوت الإضافية لتوصيف امرأة تقرض شعراً أعزل في بلد كل ما فيه مسلح بالغرائز المختلفة، تقدم سهام جبار خلاصـة إجابـة لسؤال يتعلق بكيفية صيرورة "الـشاعرة" في زمـن الجـواري والمحظيات، لتنجو من صالونات السجاجيد الحمراء.

وحقاً، ففي الزمن الذي كتب فيه على "الرجـال ركـوب الخيول وعلى الغانيات جر الذيول" كان ثمة طريقان: سـجاجيد حمراء، أو نعوش تمضي إلى مصيرها.فأي طريق سلكته الشاعرة:

(الشاعرة أتت..
هلْ يكفي ما حل ليتخلف هنا عن هناك
والسياسة عن إدارة الكعبة
كيف يمنع الناس أنفسهم عن النهر
إن دجلةَ في مكانِهِ يراود كل واحدة على طريقتها.)

مرجعيات الرفض

اتجه شعراء الثمانينات في العراق، خاصة بعد النصف الثـاني منها، وتحت تأثير الحرب وقسو ا، وبفعل القمع الـشامل، إلى حماية نصوصهم من خطر خارجي، عبر تلغيزها وتلغيهما في الآن نفسه، وكأ ا تنطوي على أرواحهم وأجسادهم المهددة، هـي الأخرى، بخطر أوضح. لكن ذلك لا يعني بالتأكيد أن الجميع، أو الكثير منهم، نجحوا تماماً في تضمين أرواحهم وأجسادهم، عـبر الحواس والوجدان، في هذه النصوص. بل أن هناك من تطرف في هذا المضي ليحيل نصه إلى ترميزات متناسلة لا تفـضي إلى روح ولا تسفر عن جسد للمرموز لـه بالأقنعـة، أو الاسـتعارات، والكنايات وسواها من فنون البلاغة المتخفية والـتي تركـزت بشكل أساسي في الموروث الديني، والرمز الأسطوري، والوقائع التاريخية. وهي إضافة إلى كو ا أقنعة فإ ا تعبر عن موقـف إزاء واقع قاس ومتربص يستدعي الاحتراس في التعاطي معه.

مجموعة صلاح حسن (المحذوف في عدم اتضاح العبارة)[1] تمثل أحد النماذج لهذه الظاهرة التي تستنجد بالأسـطوري والـديني لتحليل الواقع، لكنها قد تـسقط بتعبيرا ـا، في البئـر الأولى، الأسطورية أو الدينية نفسها، ولا تتقدم ـ على المستوى الفني ـ إلى خلق واقع ثالث.

1 "المحذوف في عدم اتضاح العبارة" مصدر سابق.

تمثل المجموعة عملاً شعرياً واحداً يتألف من أربعة أقسام ويعتمد تقنيات النص المفتوح أو اللا قصيدة، حيث يشكل القول من عدة دخولات معرفية ويومية وتخييلية، ولذا فهو ينتسب إلى تجربة الكتابة المغامرة في شعر الثمانينات، والتي لا تعني بالضرورة، أن جميع من اشتغل في مختبرها استطاع الظفر بعناصرها.

القسم الأول الذي حملت المجموعة عنوانه (المحذوف في عدم اتضاح العبارة) يبدأ من صورة الأم في نصب الحرية لـ(جواد سليم) "هل تذكرنا بجدارية فائق حسن في قصيدة سعدي يوسف؟" ويمتد نص صلاح حسن ليقدم صورة أخرى، هي صورة الجنود في الجبهة، ويتعرض بشيء من التشفير اللغوي، إلى أسماء أصدقاء قتلوا وآخرين سجنوا، وسواهم اختفوا وفقدوا:

(لا البائع المتجولُ يفكر بتصحيح أسمى، يحدثُ أنْ تكونَ الهمزةُ على كرسي وأكونُ أنا ميتاً في الألفِ الثالثة من "الحراب" الأخيرة التي وقعت قبل أن ينضج الماء في الغيم والبحر في الوقعة والثور في برجه...)

ثمة مخاتلة مزدوجة في هذا المقطع: أدائية ومضمونية. فإذا كان الشاعر يحاول إيجاد نوع من الانحراف في طبيعة مسار الجملة: "البائع المتجول" وما بعدها من مفارقة توهم بالقطع، فإنه يصحبها بمخاتلة مضمونية تتمثل في الاستفادة من إمكانية اللغة على المراوغة، بل حتى إمكانية المفردة "الحراب" وألفها التي يموت فيها الشاعر وليس في الحرب التي كانت قائمة عندما كتب القصيدة! وهي ليست دليلاً وحيداً على شيوع المخاتلة المزدوجة

في هذه المجموعة. ويمثل القسم الأول من المجموعة الذروة التي يسعى الشاعر إلى الوصول إليها في الأقسام التالية، لكن دون جدوى، بل أن القسم الثاني يمثل الهبوط المباشر لهذه الذروة. ففي هذا القسم "المحذوف ثانياً" يحاول صلاح حسن الاستفادة من الموروث الديني برموزه وأحياناً حتى بلغته، لكنه يقع، كشأن كثير من الشعر الذي يحيل إلى وقائع خارجية، يقع تحت هيمنة المرجع نفسه بما يثقل النص بإشارات معرفية كان ممكناً تضمين روحها دون الذهاب المتقصد إليها:

(فليكن ما تسأل عنه الثالث الذي صار عاشراً، والمخلد في غيابه كلما صاح ديك، لست ساخطاً ولا حزيناً فما معنى (الاثنينية) في قولك: كان الأمي يرى لآدم بين الطين والماء...)

يستمر الموروث الديني بإحالاته في القسم الثالث (اسمي وأنا غني عنه) لتتضح الإفادة من الحروفية والأعداد وحساب الجمل في تلغيز نصه، أو هكذا أراد الشاعر، لكنها في الحقيقة تشير لهذا التعسف في استثمارها إلى أن هذه المحاولات كانت غائية ربما لإظهار مثاقفة تعمدها الشاعر.

(7هـ: ذرية في البراري ومقاصل من أجله ولا تسألوني كيف تدخل العين في العبارة كلما اسود حرف البكاء في نسل اللغة المبيضة وأنا مثلكم ولأجل هذا جعالة لكل الشيوخ إن هموا أرخوا السابع مني.. لهم رايتي ويد...)

وكذا الحال في محاولة توظيف الرمز الأسطوري في القسم الرابع "رماد المسلة" إذ يبقى الواقع أشبه بمقطوعات منفصلة

داخل النص القائم على استعادة الأسطوري، بخطابيته، إلى اليومي، فيبقى الأسطوري مذكراً بنفسه، ويكتفي الشاعر بتذكره في النص:

(لا بابلَ.. لا عشتار الجميلةَ المباحةَ، لا آلهةَ مرحبين، هذه أرض الكفارُ يا سادة قريش مسخهم الله أصناماً..).

صلاح حسن في مجموعته الأولى يختار شكلاً فنياً واحداً، هو السرد ولكنه يخسر الممكنات التي يتيحها التعدد والتنوع، ومع هذا فهو ينجح في أماكن عدة - خاصة في القسمين الأول والثالث في خلق صور مكثفة وفيها يقول: (من هذا الكلام أصوغ تفاحة، في الخريف القادم ربما سأموت بلا ذكريات، أغادر البيت وأتلفت في الهواء..)

وفي مجمل أقسام الكتاب يلجأ إلى تدوينات من اليومي والتاريخي والأسطوري، لكن كل هذه المفردات بما تجمعه من مادة حية، بقيت في حدود كو ا خلطة لم تخرج من حدودها كوحدات مغلقة إلى وحدة عضوية متصلة داخل النص، عدا عن ذلك فإ ا تصرح، إضافة إلى ظواهر أخرى في ا موعة، بتأثرات واضحة بنصوص منجزة في هذا السياق.

وإذا كان صلاح حسن قد حاول إخفاء عبارته في النص بفعل الوقاية من القمع، فإن المحذوف في نصه مفسر بنفسه:

(ثمة شيء لا يمكن أن أسميه وأقول ما يحذف عادة كمن يرى الصوت قبل سماعه)

هروب الشعر من صورته التذكارية إلى رسمه البدائي.

مع مجموعتي ناصر مـؤنس "هـزائم" و"تعاويـذ لـلأرواح الخربة"[1] تنعطف الكتابة بعيداً عن الكلام والمتداول الشفاهي لتتجه إلى مراجعة ذا ا، وتحل في نفسها، معلنة عن كتابة داخل الكتابة، لتصبح هذه المراجعة أو هذا الحلول، وسيلة وغايـة في الدرجـة ذا ا. إذ يحاول ناصر مؤنس عبـر القصيدة أن يشكل الجـسد صورةً ومعنى: جسد القصيدة والجسد بذاته، محققاً بذلك شـعراً مرئياً ومزدوج الحضور لا بتشكيله المألوف فحسب بل وبشكله اللا مألوف أيضاً، يصبح شكل القصيدة أو جسدها تعبيراً آخـر عن مضمون أو روح خفية تسعى إلى التحقق عبر الكتابة.

لا يمكن وصف مقترح ناصر مؤنس بأنه مغامرة شـكلية أو تجريب حر وحسب، لأن في ذلك اختزالاً حكميـاً إزاء هـذه التجربة، فهي بالفعل تجربة تسعى إلى التأسيس بل إ ـا تنطلـق أساساً من منمقات كبرى نجد بوادرها وجـذورها سـواء في كتابات المتصوفة أو في التراث الحروفي الإسـلامي، مـستفيدة، كذلك، من نـزعات الـسوريالية، والتـشكيلات البـصرية، بأشكال شعرية، تجمع بين حداثة التجريب وأصالته.

على أن هذا الا ـمام الشكلي لا يأتي على حساب الانـشغال بالمحتوى، بل يسهم في إنجاز هذا المحتوى ويحتم بإنشائه بما يقترحه من هوية صورية للحرف خارج كونه مجرد أداة توصيلية، يجرب كشف طاقات الحرف الكامنة، في تشكلاته المتعددة وفيما طـرأ

1 ناصر مؤنس "هزائم" و"تعاويذ للأرواح الخربة" دار مخطوطات هولندا طبعة أولى.1996

عليه من مؤثرات على وفق سياق وجوده في المحتوى، متمدداً في مساحة واسعة من الصفحة أو منكفئاً على نفسه أو منحرفاً عن أبجديته، منعزلاً أو متصلاً بجاره، وكذلك على وفق موقعه في إنجاز الشكل.

يقدم ناصر مؤنس عبر كتابيه، نموذجاً حياً للكتاب الشعري المشغول بعناية وحرفة شاملة، تبدأ من شكل العنوان على الغلاف، الذي صممه الشاعر، إلى آخر كلمة على الغلاف الأخير الذي يشكل نموذجاً لأحد الأشكال الداخلية في الكتاب. كل ما في الكتاب من شغل الشاعر، لا أثر للتكنولوجيا أو حروف الكومبيوتر، رغم أننا نعيش هذا العصر بتطرف وإفراط وتفريط، ليس ثمة صف آلي للحروف، رغم أننا كدنا ننسى روائح الحبر في الحروف القديمة بل فضاءات مشحونة بانفعالات اليد لحظة التدوين، لكأن ناصراً يريد إعادة الاعتبار الإنساني للشعر الضائع في اجتهادات الآلة وضروراتها. ومن هنا يذهب إلى الاستفادة من روح المخطوطات لكأن كتابه مخطوطة على القارئ أن يجتهد في تحقيقها وبهذا المعنى فهي تجربة غير معزولة عن تجارب سابقة في مقاربة الشعر من التشكيل، والحروف من الخطوط، تجارب تمتد إلى كتابات المتصوفة وتتصل بتجارب حديثة لدى محمد سعيد الصكار، وعمران القيسي. لكن ما يميز تجربة ناصر، أنها لا تنحاز إلى تقنيات الحرف وجمالياته المجردة ولا يتقصد إنجاز شكل عبر تجربته، بل يوظف ما يتاح له من عناصر فنية لصياغة خطاب فني لا ينقطع عن مبناه الجمالي. تبقى افتراضاتنا هذه في حدود الاحتمالية، طالما أن كتابة ناصر تستعصي على النقل من شكلها، ولذلك فإن استشهادنا بمقاطع من الكتابة لا يشبه حتى إظهار النيكاتيف لصورة ما، أو

كمن يقتطع جانباً من تلك الصورة ويطلب منا التعـرف علـى كامل الصورة، ومع هذا فإن كتابة ناصر لا تخلو حتى بإيرادهـا المنقوص من جمالية وشاعرية واضحة:

(كم موتاً في ثيابي وكم حرقةً إليها أهفو كي تـوقظَ قلـبي الشهيد، وتنشد الصليلَ وتمحو القداس، وأنـا لا أزال أختـار الصاريةَ، وها أنا أصرخ: أنت أيها ا د قناعي، أنت رنيني وأنت ميراثي، أنا من سيقامر ويحصي مهازلَ غيـر منتظـرةٍ، أشـيع الهزائم بحراً فوق خشبةٍ، ولست أخشى المناجل لست أخـشى الهزائم لست أخشى الجهات)

هذا الشكل الكتابي غيـر المعهود أو النادر تحديداً، سـيترك أكثر من أثر وأكثر من علامة، وسوف يـستهوي بعـضاً مـن مجايليه، وحتى سابقيهم، لاستثمار هـذا الـشكل في كتابـا م اللاحقة التي أما كانت تحاول التخفي خلف ممكنات هذا الشكل للتخلص من الرقابة كما هي النصوص التي كتبت داخل العراق ومن بينها قصيدة صلاح حسن المحذوف في عدم اتضاح العبارة راجع ص 36، أو لتدعيم النص الطويل بمـا يجعلـه، متعـدد الأشكال كما لدى عدنان الصائغ في (نشيد أورك) راجـع ص 28، وهي أكثر اتضاحاً من قصيدة صلاح حسن في قوة حضور الشكل البصري للكتابة بحروفيته ومساحات التنـاقض داخلـه. وسيجد من يرى فيه بدعة سرعان ما تصل إلى ايات معروفـة، وثمة من سيجد فيه نـزعة فردية غيـر متأصلة وسـيجد مـن يرفضه إجمالاً وقد يحكم عليه بأحكام قاسـية أقلـها وصـفه بالتخريب.لكن كتابة كهذه لا ينبغي النظر إليها بمعزل عن أفقها الذي تسعى إليه ومشكلتها التي تنطلق منها: الحرية!.

ناصر مؤنس نمـ ـ ـوذج 3 هزائم ص 28

هذا الشكل الكتابي يؤكد على الحرية الغائبة ويذكر ا، ففي حين ينشدها في تعدد المقترحات الكتابية، فإن هذه المقترحـات تصبح في الوقت ذاته مأوى للحرية وملجأ لها.

إن الشكل هنا بناء محكم ودقيق لحماية الذات وحريتها مـن عبودية الآخرين لكنها حماية تستعبد الذات أيضاً! وهنا المفارقة، فالحرية التي يريد الشاعر تحيتها في أناشيده هي حريـة خائفـة ومهددة، ولذا فهي تأوي إلى الذات، وتلمح إلى نفـسها مـن النوافذ، إ ا حرية معتقلة! ومن أجل هذا فهي تتجـه إلى صـيغ التعاويذ والرقى والسحر والمخلوقات التي تشبه كتابة سـومرية فقط لتحافظ على امتدادها.

يقول ناصر مؤنس في "هزائم الصحراء":

(على ماذا نراهن؟ زنابق ليست لنا، صهيلٌ ليس لنا، علـى ماذا؟ حين تكونُ الجذور خوفاً وقيداً جديداً إذنْ فلنكن طُرقـاً كاذبة وأقفالاً تخونُ، فلنكن هيكلاً من طينٍ وطاحون هواء فلنكن من نكون).

تفيدنا الإشارة التي ترد في بداية كل كتاب حيـث كتبـت التعاويذ عام 1984 والهـزائم 1986 وكلاهمـا في بغـداد، ستفيدنا في تأكيد تلازم الواقعـة/ الـنص في هـذين العمليـن المحكومين بشرط التاريخ والمكان، ليمثلا شاهداً وشهادة لعـصر ذي وقائع قلقة حقاً كهذه القاف التي تنفر في الجملة ذا ا!

"الغجري" المحارب وظلاله "البدوية"!

عندما يصف نصيف الناصري نفسه (بالغجري) في إحدى قصائد ديوانه (أرض خضراء مثل أبواب السنة[1]) فإنه يقدم ذلك الوصف في سياق فني من أجل التعبير عن طبيعة القصيدة لديه، قصيدة مشاكسة، مثيرة، ملونة لا تعرف حدوداً بينها وبين أية قصيدة أخرى، أو أية كتابة أخرى.

لكنه وهو الذي اختار لنفسه نموذج "الغجري" للافتراق داخل مشهد "الجيل البدوي" فهو في الواقع لا يبتعد كثيراً عن مجمل المشهد، حتى وهو يضع على رأسه عصابة حمراء ويمشي عاري النصف الأعلى، وهو كذلك، لا يستطيع الفكاك لا من نموذجه الجماعي " البدوي" ولا من نموذجه الشخصي "الغجري" حتى حين يلبس قصائده أحياناً ربطة عنق ويجلسهما ـ باسترخاء ـ في مكان لامع ويجبرنا على التعامل معهما بجدية ورزانة حقيقيتين. فذلك مما يصعب تسويغه مع صدوره عن غجري تليد، فقصيدة الناصري عندما تظهر بمظهر غير "الغجري" فهي ليست مشاكسة لا بالمعنى المعروف عن المشاكسة عموماً ولا بالمعنى الذي عرفت به قصائد الناصري نفسه عموماً، غير أن هذا لا يمنع من وجود مشاكسة ضامرة ـ إنْ جاز التعبير ـ في قصيدتيه المنشورتين في (جريدة المنتدى العراقي – دمشق، "العدد الثالث" شباط 1997) اللتين تنطويان على مفارقات

---

1 نصيف الناصري (أرض خضراء مثل أبواب السنة) المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1996.

داخلية باطنة، بعد أن كانت قصيدته ذات مفارقة جارحة ولغـة كوميدية سوداء.

انه يكتب هنا قصيدة فعلاً لكنها ليست قصيدة الومـضة ولا قصيدة اللعبة الخفية للكلمات بل تتماسك قصيدته بدءاً ومنتهى، وإن تخللتها بعض الزوائد في ما بين البداية والنهاية.

تبدأ قصيدة (الحياة سنبلة) هكذا:

(ما من فجرٍ، ما من أملٍ)

وتنتهي:

(الحياةُ سنبلةٌ فارغةٌ)

إ ا قصيدة التأمل إذن، من الفجر إلى فراغ السنبلة من النفي اللغوي المركب، إلى تعريف الحياة بحاملٍ سلبي، وإذا كان نـص الصائح يحتفي باللغة حد الذهاب إلى الكلام أحياناً، فإن الناصري يتخلى ـ بوعي ـ عن ملاحقة اللغة ويذهب إلى ممر آخر حيث التجربة القاسية مع الموت.

على أن هذا لم يعصم القصيدتين من التجريد أو الصور غيـر العضوية داخلهما:

"السنبلةُ وحدها تعرف كلام الأ ار"

"موتنا العطري يتسكع فوق مدافنِ ليلِ العالم"

"ألمحها في الكأسِ/ القبلاتِ العميقةَ المطوقةَ بالأنفاس المنمحية".

"لا شيءَ يصعد في الثلج لا العظم/ لا الحجر".

أو الوقوع أحياناً في الاستعارات الجاهزة من قبيل: "صـمت

القبور/ ضروع الصيف/ النوافذ الذهبية/ نار الرغبة".

قصيدتا الناصري، تقومان على استثمار ضمير الجماعة، وهو ما اقترن بالقصائد والنصوص الطويلة لدى أغلب شعراء الثمانينات في العراق، أما الناصري فيختار شيئاً آخر هذه المرة، إذ يفرغ ضمير الجماعة من ضجيجه المرافق عادة للنفس الطويل، ليقدم قصائد هادئة تقوم على الصورة الهادئة ولا تهتم كثيراً بالصورة البلاغية عالية النبرة، جملته تستفيد من استرخاء الجملة المترجمة الوافدة دون أن تتخلى عن جوانية الجملة العربية المؤصلة.

هاتان القصيدتان المكتوبتان بعد ديوان الشاعر الأول المطبوع " أرض خضراء مثل أبواب السنة – المؤسسة العربية للدراسات – بيروت 1996 وبعد عدة مخطوطات تجريبية، مثلتا برأيي مفصلاً آخر في تجربة الشاعر القلقة على الدوام والباحثة عن أمكنتها المؤقتة غجرية كصاحبها، حيث محاولة الانتقال بين مقترحات تعبيرية متعددة لكتابة النص، وهي سمة تبرز لدى العديد من شعراء جيله ممن خرجوا من الكابوس الطويل ليتعرفوا على أجسادهم ويكتبوا حياتهم بصياغات أكثر حرية وتنوعاً!. لكن نص الناصري في هذا الانتقال هو "الغجري الأكبر" تجربة ونصاً وهو تجسيد مركب لطبيعة شخصيته، وتمثيل للروح البدوي التي تسكنه، إذ ثمة غارات، والتقاطات سريعة وتحرك بخفة وتحول بلا توقيتات في المزاج والتوجه، وعلى الصعيد النصي.

فالفسيفساء الشعرية للكثير من نصوص الناصري تصلح أن تكون نموذجاً، للتدليل على قدرة نصه على الترحيب بنصوص

الآخرين داخله، إنه لا يخفي مصادره الشعرية، بل يقدم مقترحه للنص الوافد الذي يدخل بيته ولا يخرج منه، إلا بملامح جديدة، لا يمكن مع تجربة الناصري التمسك بفولكلور "السرقة الشعرية" ولا بمفهوم "التناص" ولا حتى وقوع الحافر على الحافر. فعندما تجد داخل نص الناصري نصاً أو مقطعاً من نص لشاعر آخر يصرخ أعيدوني إلى مكاني، ولو حررت هذا النص فعلاً ستجد مكانه حزيناً داخل قصيدة الناصري، وفي الوقت نفسه لن يعرف طريق العودة من حيث أتى ولن يعرف مكانه في قصائد الآخرين! إ ا فسيفساء تتداخل فيها المرجعيات، فلا حدود لديه بين شاعر فرنسي أو أنكلو سكسوني أو حتى لاتيني، فهو "غجري" حتى في الإغارة على سكونية الجملة الشعرية لدى الشعراء وقابليتها على الانتهاك، والدخول في طاعة النص الجديد، ستجد جملة من سان جون بيرس وهي تسخر من نفسها في قصيدة للناصري، وأخرى من ميشيل ديغي وثالثة من إيف بونفوا، وينتقل إلى أميركا اللاتينية ليداعب أوكتافيو باث بحريته المشروطة في أمكنة أخرى، ويحضر فيليب لاركن، وألن غينسبرغ في حدائق يعبث ا الناصري بدراجته وصوت داخل حسن أو سعدي الحلي يصدح في مقدمتها، هكذا فهو "نصيف بن ثجيل بن عاجل بن رجي.." إلى أخر السلالة التي لا يتردد عن إيرادها مستفهماً بخبث "الغجري" عن صلته ا.

قدرة نصيف على استيعاب نصوص الآخرين، تماثل قدرته على إنكار سلالته باستمرار، وهي سمة له وليست مأخذاً عليه كما أعتقد، أ ا سمة لا تصلح إلا له، ولو كانت لسواه، لما

كانت ستبدو كذلك، قد يبدو مهماً التـذكير بأنـه صـاحب الكولاجات الشعرية، منذ أوائل الثمانينات، تـأثراً بالمـدارس الشعرية أو عبثاً بتقليدية الذائقة الشعرية السائدة، لنتذكر أنـه في أكثر من مناسبة وكنت شاهد عيان عليها، كان يعيـد نـسخ قصيدة "أنا باز" لسان جون بيرس أو هذا هو "اسمي لأدونـيس" ويعرض كل منهما على نقاد وشعراء مهتمين بالآداب "العربيـة والأجنبية" ويطلب آراءهم على أنها قصائده فيحصل منهم علـى النصح اللازم لشاعر جديد. بل إنه في واحدة من أقصى تعبيرات السخرية قدم بنوع من التهكم قصيدة مخطوطة لشاعرها الأصلي على أنها قصيدة له، فما كان من ذلك الشاعر وهـو "سـامي مهدي" إلا أن كتب بعد مرور مدة على تلك الحادثة، مقالاً عن تأثر الآخرين به تحت عنوان "إنهم يسرقون القصائد" فأورد نماذج لكل من عدنان الصائغ ورعد عبد القـادر، ولم يـشر لاسـم الناصري ولا لسخريته لكنه اكتفي بوصفه: أحدهم.

وسط هذه النصوص الوافدة، أو بالأحرى المـستنبتة في أرض الناصري الشعرية المفتوحة من كل الجهات، تجد بنـاء واضـحاً وموضوعاً لا تكاد تنفصل عنه هذه الجمل، يصبح المبنى صـورة المعنى فعلاً.

(كافافي الذي كان يتسكع مثلي في شوارع عمان حياني وقرأ لي قصيدته (المدينة) قلت: في كل المدن يـسطع الخـراب القـديم للإنسان.

آه يا رفائيل البرتي

لماذا لا تبدو غاباتك الضائعة شبيهة بإخفاقاتنا؟

ينبغي أن أحيي ستار كاووش وهو في غرفته المليئة بالسيارات ورجال المرور، يرسم صورة لـسلفادور دالي بـشاربه الـشبيه بشارب ميشيل عفلق.

ينبغي أن أحييك يا إبراهيم البهرزي وأنت تقـرأ قـصائدك للصعاليك والأطفال والأشجار المثمرة.

ينبغي أن أحيي أحمد يعقوب وصديقته وهما يطاردان الحمـام فوق جدارية فائق حسن.

ينبغي أن أحييك يا حسب الشيخ جعفر وأنت تصرع أسـداً هصوراً عند منعطف في شارع (السعدون)

ينبغي أن أحييك يا كمال سبتي وأنـت تتعـرض لـصليات متقطعة من رشاشة فمي.

ينبغي أن أحييك يا ماجد السامرائي وأنت لم تنشر لي قصيدة في جريدة الجمهورية من عام 1980، وحتى عام 1993 بحجة أنني حمار وليس شاعراً.

ينبغي أن أحييك يا كزار حنتوش لأن قلامات أظافرك أكثـر بريقاً من شعر الحرب.

ينبغي أن أحيي جان دمو وحسن النـواب لأ هـما يلجـآن للمحارم دائماً[1])

هذه التحيات الطويلة، سخرية سوداء كما يتضح، وهي سرد متصل لكنه لا يجسد تمام تجربة "الناصري الغجري" فحين نقـرأ إلى جانب هذا السرد المقاطع الشذرية التي تعد الوجـه الآخـر

1 (نصيف الناصري – في ضوء السنبلة المعدة للقربان) مصر سابق قصيدة " لا فجر عندي لا شعلة".

لشعر الحكمة في التراث العربي من قبيل:

(العيش في الحب يدمر صرامته)
أو (تسلك الثمرة في أزهارها
سلوك الشرارة في اللا معنى)
أو (ت ف الشجرة أ اراً)

حين نقرأ مثل هذه العبارات نكتشف أن غجرية الناصري هي ليست مجرد إعلان الانفصال عن حلف الجماعة أو كتلة الزمـرة داخل الجماعة، لا عن فكرة الوطن ولا عن طبقـات ا تمـع، فحسب إ ا انفصال متوالد دائماً بمعنى إنه منشطر ومتفاعل ذا الانشطار حتى يغدو انفصالاً مستمراً مع حلفه مع نفسه مع نصه ومع حياته التي يغالي أحياناً في إنكارها.

"اليد تكتشف" ألفة الحصار وما بعده!

على امتداد المراحل الزمنية وتوالي الوقائع يبقى الشعر العراقي - بمختلف المعايير – مواراً بإرهاصـات واحتمـالات ممكنـة لانعطافات نوعية وتدحرجات غيـر محسوبة غالباً تترك في مجرى الشعر العربي خطوطاً عميقة وواضحة.

ولعل إحدى ميزات (وقائع النص) أو التجربـة الـشعورية الجماعية المرافقة لإنتاج النص في الشعر العراقي، تتركز في تلـك القسوة في العلاقات بين اللاحق والسابق من الأجيال الـشعرية، وأنماط اشتغالا ا علاقات تكاد تكون منقسمة أكثر من كو ـا متصلة، هذا إذا لم تكن علاقة الغائية متبادلة، فالسابق يعرض عن الحوار وينكر أبوته لشعر اللاحق، أو يتطرف في ممارسة الوصاية عليها، أما اللاحق فهو، بدوره، ينطلق مـن عقـدة (أوديبيـة) شاملة، لتبـرير مروق نصه وسلوكه وممارساته الثقافية. ومشكلة الأجيال التي تحتد في الوسط الثقافي، هي الصورة الوحيدة المتوفرة عن نموذج الصراع في عراق الثمانينات والتسعينات! في ظل فراغ سياسي زادت مدته على العقد ونصفه فـالرواد، والـستينيون، والسبعينيون والثمانينيون والتسعينيون المحتملون، ظلوا كل جماعة منها تتصندق في هذه التسميات ولا تنفتح على حـوار يلغـي الفجوات والفواصل الناشئة عن عقدة ا ام الآخر، ولهـذا فـإن مفهوم الجيل الشعري ارتبط، زمنياً، بكل عقد، بشكل قـسري، وحتم تجربة ونصاً خاصين ولعل تجربة شعراء العقدين الأخيريـن

(الواضحين) (السبعينات) و(الثمانينات) هي أكثـر التجـارب إثارة، وتداخل وتنازع، لا بفعل الاخـتلاف النـوعي لنـصها فحسب، بل وفي استدارة ثقافتها خـارج الـتلقين والتنمـيط وانفتاحها على التجربة المحايثة للثقافة. علـى أن مـن مآخـذ الثمانينيين على السبعينيين، ولابد من مآخذ للمتـأخرين علـى المتقدمين - إتصاف ثقافتهم – أي السبعينيين - بالتذهينيـة، في حين تعطلت الحواس وأرجئت فعاليتها إلى إشـعار لم يحـن - حسب الثمانينيين - إلا عندما تعمق الإحساس بالأشياء بقـوة الموت وتحفيزاته، إبان الحرب العراقية الإيرانية وتالياً في حـرب الخليج الثانية.

أسوق هذه المقدمة للدخول إلى قراءة مجموعة عبـد الزهـرة زكي (اليد تكتشف)[1] ذلك أن أية قراءة مجموعة شعرية صـادرة خلال هذه "الفترة" القلقة في العراق، لابد أنْ تندرج وتصنف في سياق الصراع "الجيلي" هناك أولا، وفي ثنائية الداخل، الخـارج ثانياً.

فعبد الزهرة زكي يتوسط فترة بين جيلين شعريين، فتجربتـه تنتمي زمنياً - وان هامشيا! لعقـد الـسبعينات، وتحديـداً إلى النصف الثاني من العقد السبعيني، لكن نصه تجوهر واتـضحت ملامحه في انعطافة القصيدة الجديدة في العراق عند النصف الثاني من الثمانينات، بعد حمى التجريب التي استغرقت النصف الأول منها والتي تتصف ا بدايات كل جيل وميله إلى الانفلات خارج

1 عبد الزهرة زكي " اليد تكتشف" كتاب أسفار – 2 - بغداد 1994

المتحقق الشعري المهيمن.

ومن ذلك فإن قصيدة عبد الزهرة زكي قـد اسـتفادت في تطورها من كلا الجيلين وتجربتيهما، فقصائد (اليـد تكتـشف) مكتوبة جميعها بين عامي 1990 - 1993 وهـي ا موعـة الثالثة التي طبعت أولاً من بين ثلاث مخطوطات.

وهو ما يبين انتماء المناخ العام لقصائد ا موعـة بكيميـاء العلاقات في لغتها، وتركيبا ا، وتجاويف الجمل وفواصل المقاطع، والنحت والحذف والتخلص من عبـارات التعكـز والعطـف التقليدي، وسائر تقنيات التجويد، إلى تجربة الثمانينـات في أوج تبلورها وخلاصا ا.

وإذ يتخلص الشاعر هنا من (المطولات) و(السرديات) الـتي انسحبت عدواها على مشهد شعري كامل في بداية الثمانينـات فإنه ينجح، كذلك في خلق مناخ شعري واحد للمجموعة يبتعد عن رطانة البدايات، لكنه لا يعطي صورة تقريبية واضحة عـن مديات الجنوح التعبيري – إنْ وجد - أو طبيعة التحول في تجربته الشخصية أو تجربة كتابة القصيدة لديه.

في اختزالاته يذهب عبد الزهرة زكي إلى (فكرنة) التجربـة واضعاً أمامنا ثنائيـة التجربـة - التـأليف موضـع إشـكالية ومساءلة.فكأنه يخفي انحيازه إلى إحداهما، فيحايث بينهما، ببراعة تقترب من الرياء، بما يجعل الصورة متماهية في الفكرة، الحـواس مفتوحة على العقل، والأفكار- من حيث هي نتـاج - تعيـد اختبار أخطائها إزاء الحياة، حتى كأن الاكتشاف وقد تحول إلى

خطأ، يفضي إلى تشكيل ذاكرة معتمة من المعارف، ذاكـرة لا يضيئها إلا خطأ آخر لنكتشفها، وهكذا:

(اليد تكتشف والجسد يتحرر)

ثمة أيضا ثنائية أخرى تتضح بشكل لافت في ا موعة، هـي ثنائية الذاكرة /الرؤية من حيث كون الأولى مرجعيـة المعرفـة والتالية راهنية الاكتشاف وتجري بينهما لعبة عبد الزهرة زكـي المفضلة: التمويه.

(أتذكر الشجرة المكسوة بالثلج. تلك التي لم أرها)

أيضا يشتغل على المعنى كثيراً، ربما أكثر مما ينبغـي، يـدوره وأحيانا يكرره باجترار، يحركه كثيراً، حـد الإ ـاك، قبـل أن تترشح عنه الجملة المقصودة، وهو ذا (ينحو...) بمعنى إنه أولي القصد، دون أن يحدد المقصود! لهذا يتشكل المعنى لديه مـرتين أولاهما في الذهن، وثانيتهما في العبارة. العبارة التي ترنم المعـنى ليتحول إلى غيـر ما في الذهن ! وفي كل هذا يصور لنا مشهداً أليماً آخر:

(الذين لا يصلونَ، أشقائي
يربي صرخاتهم اليأس)
أو (والآن في أثرة
صداقةِ صانعي الأجراسِ
فإنني أتحدثُ عن الأمكنة
وأتذكر الأقفاص)

وفي تجربة القول، يصطدم في تجربة القول نفسه، وهنا يلتفت إلى الذاكرة للتعليل والتدليل كذلك، وبين أن يعي (ما يقـول) ويعنيه، لا يختار (كيف يقول ؟) بل يذهب إلى (الما) إلى تعميقها، وكذلك إلى موضعتها، لتدور حولها الأشكال، وتصبح (الكيف) بعضا من هذه (الما) وإذ يبني جملته ويقـيم عباراتـه ويـسوغ تركيباته على وفق ما تقترحه هذه (الما) فإنه لا يبتعد كثيرا عـن (الكيف) بل نجد وحدة صياغية تحكم الديوان برمته إلى درجـة تمكننا من القول أن الديوان، تجربة مخصصة للفكرة، تجربة تقـوم على الاختزال والاقتصاد بما يؤدي إلى القصد، تتخذ من المقاطع الصغيرة المنفصلة بعلامات أو المعلمة بالبياض أحيانـاً، تجـسداً متشا ا، يطوي العبارة ويلفها دون أن يسمح لها بالاستدارة مع المعنى الذي يدور خارج العبارة:

(اليد التي تقبض على كل شيء
تبتلع الأنفاق أعطيا ا
حتى أن الصحراءَ بلا تاريخ)
أو (أتذكر كل ما لم أره بعد)
أو (لم أكن بعيدا بما يكفي
لأعرف
إنني أتذكر الآن فقط)

وعدا ما تنـزع إليه المقاطع من فرار خارج الـزمن ! فإ ـا تشير إلى التباس مر بين ما هو معيوش وما هو مرغوب أو مرتجى، أو مفكر به، وتلك إحدى صور (الأنا) المأزومة في لجة فوارة من

الحصارات والثنائيات، فهي هنا لا تصطدم مـن مـوقعين بـل تتداخل وتلتبس داخلياً دون أن تتاح إعادة الثنائية المتعارضـة إلى انفصامها التعبيري إلا عبر التجسد البياني الخارجي ل((المفردة) أما دلالا ا الداخلية فتتقارب وتلتصق ببعضها.

بجملة مكثفة ومنحوتة (حد الخدش أحياناً) يلم عبد الزهـرة زكي كل ما "لا" يود قوله لكنه يعنيه لممارسة لعبتـه الأثـيرة ويحاصره بين الكلمات، كأنه يخشى من الكلام أن يهرب ليـدلي بتصريحه خارج إرادته، لذا جاءت جملتـه صـارمة مكثفـة في تعريفات أسمية بلغة محمولية تلجأ إلى المحو مـن حيـث تبـدي الإثبات:

(الرغبات أم مؤجلة)

أم (الجنون... أو العائلة)

أو (الفتاة المموهة تولد في الظلام)

والتعريفات أعلاه ليست مجتزأة من مقطع بل أن كلا منـهما يشكل مقطعا كاملاً في قصيدة واحدة (النـواقص والأخـلاق) ويمكن هنا ملاحظة المدخل المتاح في تركيب الجملة، وهو علـى العموم مدخل مشترك ومشتبك في الآن ذاته، لكنه ينـدرج في هجر السياق نحو تثبيت سياق آخر، ربما أكثر احتشادا!

(ينسج الدخانُ عربةً، و بها الحرب للأطفال)

(اليد تكتشف) المكتوبة في وقت بين حصارين، وبلاد بـين حربين، وشاعر بين عقدين وبين "جيلين" ليست شاهدة لجثـة مجهولة إ ا فضيحة معنونة بكتما ا!. إ ا تدخل الحلبة وتـروض

المأساة وتتروض معها في الآن ذاته! تستجيب للشرط والظـرف والمعطى ولا تنشغل كثيراً في البنيان، تشير ولا تحتج، تتنظر أكثر مما تفعل، تأنس للاشتباك مع النص ا اور أكثر مما تقترح، وتقدم صياغات مشتبهة وملتبسة مع صياغات المأساة نفـسها، ولـئن كانت المأساة من أفعالنا -وربما ارتكاباتنا - فلمـاذا لا نألفهـا ونحيد امتدادها، ما دام هناك (أدلاء لا يصلون)؟

الغريب في عزلة واسعة الظلال

(للنساء النحيفاتِ
وجه الغروبِ
ولِي
طَعناتِي..)

قبل أكثر من ربع قرن كتب ضياء الدين العلاق هذه الجملة في إحدى قصائده، يوم كانت بغداد شاعرية بالغروب وبالنساء النحيفات، وبالحلم الذي يتكئ على مجاز الطعنات ويتبختر بجراحه و بهزيمة "حميدة" في الحب.

يومها كان العلاق في مقتبل العشرينات وكنا جميعاً " شعراء الثمانينات" في زورق عمر قشيب يخوض في جدول هادئ عندما نشبت حرب الثماني سنوات مع إيران وصار الجيل شتاتاً داخلياً على جبهات القتال والعزلة والاختفاء وخارجياً في المنافي.

وبعد ربع قرن، من مغادرته "بغداد" نقرأ للعلاق من مكان آخر بعيد: مونتريال / كندا:

(أنا
والعراق العريق
قشةٌ وغَريق)

بين القصيدة الأخيرة التي ضمها ديوانه الجديد " مضاف إلي"

الصادر عن دار المدى – دمشق وبين تلك المنـشورة في مجلـة الطليعة الأدبية المتوقفة عن الصدور، غدا الكثير مـن "شـعراء الثمانينيات" كهولاً غيـر ناحلين تماماً، مسفرين لا مسافرين في سفينة غامضة المسار وسط بحر مضطرب! على أن البحر بمجازه وحقيقته مضى بالكثير منهم في سفن أخرى، أما النساء اللاـواتي عشقناهن هناك فصرنا نرنو إليهن من أمـاكن أخـرى بعيـونٍ مكدودة، مترهلات ومترملات وأنيسات غروبٍ من نوع آخر.

يأتي ديوان ضياء الدين العلاق من مكـان خلـف البحـار، لنكتشف أنه معنا في البحر الذي لم تصل سفنه إلى شاطئ بعد، وقد عدنا للالتقاء به في تيه جديد، ربع قرن اندمج خلال سنينه بظلال غَيبة تقترب من العزلة، وتتسم بنوع من اعتزال الحاضـر لصالح ماض غدا سياجاً مقدساً لعزلة ذهبية.

ربما لهذا بدت كل "ضربة" في القصيدة تلخيـصاً لـصرخة احتجاج مضغوطة طويلاً على هذا الدمج القـسري للإنـسان بسياقات وأنساق موحشة.وربما لهذا جاءت قصائد "مضاف إلي" غيـر مؤرخة ولا مذيلة بتوقيع الأمكنة، كأ ا حـصيلة مكـان واحد متوزع على أمكنة عدة يختلط فيها الشخصي المحض بنثار التشظي العام قضية وموقفاً، ويبقى الشاعر بينهما مزدوج العزلة محجوب السيرة خلف هذه الكثافة الضاغطة من سـيرة العـام وشروط الانتماء القسري أو حتى الاختياري لسياق قاس لا يبدو الفكاك من إرثه متاحاً.

تتعدد الأشكالُ داخلَ الديوان لتدخل قصيدة العلاق في قلـق الركون إلى شكل ما، في أزمنة متعددة هي الأخرى، ربما سببها

الفترة الزمنية الطويلة التي مرت على إصـداره ديوانـه الأول، والأمكنة ذات الثقافات الانقلابية في الذاكرة، فبـدا الـديوان حصيلة تجارب متنوعة لكنها لا تفقد خيط التجربـة الواحـدة والصوت الواضح المتراصف خلف إيقاعات متعددة، فجـاءت أقسام الديوان أشبه بتجارب منفصلة متـصلة في الآن نفـسه. منفصلة حتى كأن كل قسم منها يمثل ديواناً شعرياً مستقلاً لناحية طبيعة البناء والأداء البياني الفني، ومتصلة لناحية التنوع المنـسجم في سياقات شكلية محددة وأنساق خطاب لا ينقطـع بتكـسر الذات وانشطارها سواء في البوح بضمير المتكلم المفرد أو بضمير الجماعة، ففي قصائد "شارات لتوأم الجدي" مثلاً، نرى أن العزلة تنفتح بوصفها شكلاً من أشكال الغربة وتمضي في الدوران على صيغة ضمير الغائب:

(كلما هاجه الوجد
ألقى بزهرة ياقته
وارتدى خِرقةً للطريقِ الطويلْ
....
ينسى ويذْكُر
يمضي ويرجع
لكنه كلما مر في وجدِهِ
أنها جاوزته
رمى خِرقَةً
وبكى في الطريق.......)

ثم سرعان ما يعود إلى الركون لضمير المتكلم بدوران يكـاد يكون شبيهاً بالأول لكنه يرتدي هذه المرة "قناع الأنا" في غرو ا وشروقها ليستعير رحلة الطبيعة ويذهب بالقصيدة نحو شـحنات متعددة التأثير تجعلُ منها أشبه باختزالٍ لصاعقةٍ ملونةٍ، وهي تعيد صياغة عناصر بنائها نسيجياً فتلخص كثافة متصلة:

(مساءً أشيح بوجهي
كما تغرب الشمس
أفر
رويداً
رويداً
إلى مدنٍ تتثاءب
ساهمةً في الفراغ
وفي آخرِ الليل أنسل
مثلَ الفراغ
رويداً
أجر إلى الشمسِ
وجهي.....)

على أننا سنقف بعد قليل إزاء نـبرة غنائية عاليـة مفخمـة بضمير الجماعة، لتتسق في نشيد منفى بالقصيدة التالية "قـرابين لصلصالات لا تجف":

(هنا المنافي

وحشةُ الكابوسِ مرفوعاً
على شباك ماضينا.)

حيث تأخذ العبارة سبكاً "صلصالياً" في خطاب نذوري حاد الفكرة متوتر النـبرة، في وحشيات من الـصور والمفـردات، وسرديات مكشوفة وتراكيب معروفة.

أما في قصيدة " أستعيدك على شرائط الصمت" فثمة كيمياء صوتية وحروفية داخل اللغة تتصادم فتحيـل المعـنى إلى حيـاة متشابكة، تفقد فيه الجماعة ما يصلُها ببعض حـتى وإن هـزة الوصل أو بحرف معجم، أو بآخر مهمل، أو بثالـثٍ التبـست نقاطه بنقاط السحر الأسود فانقلب على نفسه وقلب اتجاه الفعل وحركته حد التناقض في نمو داخلي نوعي للمأساة.

(اغتربنا اخترينا
احتربنا احتزبنا)

على أننا بعد هذا الإنشاد مباشرة، نصطدم باختزال المنفـى وأناشيده بجملة حادة:

(أنا
والعراق العريق
قشة وغريق)

بيد أن هذا المقطع في حقيقته هو قصيدة كاملة غدت تلخيصاً لخلاص ممتنع لكنه مرتجى، فهو مجرد مقطع يختزلُ القـصيدة، أو هو القصيدة كاملة يئة "المقطع" أو ما يعرفـه النقـاد العـرب القدامى ببيت القصيد، مع فارق أن "القصيدة" هنا رب مـن

كليتها وتلوذ بجزئيتها لتتحول برمتها إلى "بيت قصيد" ماكثة في فضاء القصيدة العاري.

ما يعزز هذه المفارقة أن عنوان القصيدة جاء أطول من متنها المفترض، فهو "براءة مما تواضع عليه الكهان بالخسف" وهكـذا يغدو المصير الأسطوري للبلاد ومرجعيات "الملاحم والفـتن" في العقل الشعبي العربي، مؤسساً لمصادر "عشوائية" لإيجاد تفسير لما يعصى على التفسير:

(قدماي غائصتان في وحل الغروب

ويداي عالقتان

في قمر المساء)

ومن الاختزال والتلخيص إلى الانذياح والتمدد الحر في قصيدة "مزامير عالقة في شفاه بغدادية" تلك الغنائية المفرطة حيث أناشيد الطفولة والدشاديش وألعاب "التوكي" و"جزء عم". تحول تلك المزامير إلى ما يشبه عزف الحاوي لإيقاظ العـوالم المطمـورة في الوجدان، لتنبثق في لحظة الشعر كنهر حي يصلُ الأمكنة البعيدة القديمة خارج بديهيات الجغرافيا وهو ما جعل من هذه القصيدة متمايزة عن بقية قصائد الديوان، فهـي ذات نفـس تراكمـي إنشادية متفلتة لا بؤرة مركزية لها سوى انذياح وجداني حر، ولا تتجمع خلف محور في التجربة وإنما تنتشر على مساحات متشظية البوح ذات نكهة اعترافية مفتوحة على دخول لذكريات شـتى، حتى عندما يحاول إعادة مركزة النص بوضع علامة افتراضـية، يستدل ا شتيت القصيدة والذكريات على بعضها الـبعض في تكرار لازمة "كان يصغي" فإن النص في مجمله يعاود الانفـلات

مرة جديدة عبر استعادة متتاليات مما تركه التشظي بالبوح، لتتحول القصيدة كأنها لحظة كتابة لسيرة مقهورة، وحياة مذعورة مما يحيطها، لهذا لجأ العلاق إلى "النشيد والنشدان معاً" إلى ذلك البعيد الذي غدا بعيداً حقاً، إلى الدرجة التي جعلته يستحق مرثية بصيغة تحية.

وما دمنا نتقصى العزلة في أماكن شتى فإن قصيدة " الخالق الأخر " هي نموذج واضح للتعبير عن تلك العزلة، العزلة البشرية عن موروثات الغيوب، والعزلة الشخصية عن شركاء سرعان ما ينفضون عن الحفل الأخير:

(العالَم المصنوع من ورقٍ
سأنفخ فيهِ من روحي
ولن أدعو ملائكةً لتسجد عِنده
لن أدعو الثقلينِ مِن أنسٍ وجن
غير أني سوف أطلقُه
ليمضي حالماً بالنار)

ليست البحور الخليلية سوى مقترح داخل تجربة إيقاعية يقدمها الديوان، وإن شكل الوزن ملمحاً أساسياً في الشعر العلاق، فقصيدة "حبل الأرجوحة" وكذلك قصيدة "اكتراث متأخر" تنعتقان من إرث داخلي، لتكتبا إيقاعاً آخر غير الوزن:

(منذُ متى هذِهِ الحَرب قائمة
...........؟

القَنابِلُ فيْ لَوحِ التِلْفَازْ
وعلى الْجِدارِ خرِيطةُ للعالم
والمسافةُ بينهما شاسعة.)

تشتغل قصائد العلاق على ما يمكن أن نسميه إعادة تـشكيل جماليات الأحزان، بتزويقات وأقنعة، أي إحالة الوجع الروحـي، بعناية وحنو إلى نوع من "الأسى الشفيف" علـى مـا يـسميه السياب في "أنشودة المطر" الأسى الذي تتعشقه وتنجذب إليـه وتتحرك مشاعرك بإيجابية نحو احتضانه، لكن جماليات الحزن التي يعنى ا العلاق في "مضاف إلي" ستغدو أشبه بالترف الملـوكي والأناقة الشعورية المغالية، ولا تنطبق بالتأكيد على القرف اليومي الذي تفرزه لنا فجائع "العراق الجديد" فنحن هنا لا نتحدث عن أية "جماليات للحزن" ولا "الأسى السيابي الشفيف" وإنمـا عـن توحش الإنسان الذي يورث أحزاناً من طبيعة أخرى.

على أن أفصح ما في قصائد "مضاف إلي" أ ـا تنتمـي إلى "الشعر" بخلاصته وخلاصيته، خلاصته أي بمعنى التزامه خيار أنْ لا يستبدل اللجةَ بالموجة فلا يركب موجةً متاحة سـرعان مـا تصطدم بشواطئ وعرة وقريبة، بل يبقى مستمتعاً بعراك الموجـة وسط اللجة، حتى وإنْ لم يصل إلى أي شاطئ. وخلاصـيته أن يغدو خياراً في التجربة الكيانية عندما يغدو كل شـيء غيـ ـر "الشعر بالمفهوم الجوهري" نوعاً من الرياء والمداهنة.

آدم / "بدوي" الضفة الأخرى.

جمع ظلاله المشاكسة، ملتحقاً برسائله إلى الموتى

قد يبدو وجود آدم حاتم في السياق التوثيقي للكتاب، غريبـاً بعض الشيء، لكنه في السياق الأساسي لفكرة الكتـاب، فإنـه يصلح حقاً أن يكون الخاتمة والخلاصة للتعبير عن فكرة "الجيـل البدوي" وعبوره من ضفة الوطن، إلى ضـفة المنفـى، تاركـاً لأصدقائي ممن شكلوا "جيل المنفى الثمانيني" يوم كنـا حطبـاً وشيكاً في الحرب لثماني سنوات، أن يضيفوا حكايتهم الثرة بلا شك لكي يغدو المشهد متمثلاً على ضفتين مع إنه لن ينجز تماماً بالتأكيد.

أقول ذلك لأنني أجد من هو أكثر تأهيلاً لناحية قربـه مـن التجربة على إضاءة منفى الثمانينات في مقابل " أو بالأحرى في موازاة" حرب الثمانينات، ولئن أجد هذه الرابطة فإنني أعنيهـا تماماً وهي في صميم المنهج الذي اقترحته في التقـسيم الجيلـي للحقبة العراقية، عبر نماذجها البدائية الأربعة.

وأن أضم آدم لهذا التطبيقات فلأن سيرته وتجربته تجـسد إلى حد بعيد تجربة هذا "الجيل البدوي الموازي"

فلأسبوع تقريباً ظل الـشاعر آدم حـاتم (سـعدون حـاتم الدراجي) غائباً عن الوعي، عن وعيه الفردي، وعن حياة لم يعد راغباً ا منذ زمن، غيابه لم يكن في ملكوت الخمر هذه المرة، بل أثر جلطة دماغية كما قيل، أو إثر (اعتداء بالضرب المبرح، كما

قيل كذلك!)

ليس للشائعة أهمية هنا، فموت آدم هو في كـل الأحـوال والمقاييس موت شاعر، ولا شاعرية في الموت بالتأكيد!

وبينما كان غبار القيل والقال يسبق موت الشاعر، ظـل آدم مستسلماً لغفوة ظن بعض من حوله في صيدا وبيروت إ ا مؤقتة، وكنا نحن أصدقاءه في دمشق القريبة، وفي الأمكنة البعيدة، غائبين أيضاً ومغيبين وعاجزين عن اختراق غيبوبة الشاعر وحيداً، أمـا الأهل والأحبة والذكريات القديمة، فقد أصبحت ظلالاً باهتة منذ زمن ولعلها وحدها من ظل آدم يجادلها في برزخه الأخير.

ومع هذا بقيت ظلاله المشاكسة على يقظتـها في الحانـات والمقاهي والأرصفة.

حتى الثامن عشر من كانون الأول 1993، بقيـت تلـك الظلال الموزعة بين باريس ودمشق وصنعاء وقبرص وليبيا، وبقية مدن البحار الملونة، تبحر باتجاه صيدا، وهي تتجمع وتتكـاثف، ليحتضنها الشاعر كمن يستعيد آخر صلة له مع الأرض ويرحلان معاً في لحظة عناق أبدي تاركين الحكايات ظلالاً أخرى.

إذن رحل آدم حاتم بعد أن سبقته رسائله إلى الموتى.

في سبت أخير، في استراحة الرب، تعطلت حواس الـشاعر، النوم الطويل أتعب جسده، وكذلك الانتظار الـشبحي، فمـن سبت إلى سبت جسد الشاعر ينتظر ولا حياة في الأرض بينمـا الطريق إلى السماء على أجنحة الملائكة والشياطين سالكة تماماً:

(أوقفني بين الأمواتِ

وقالَ ليْ:

إ ـض فأنت أجملُ الأحياء.)

من ترى ذرف الدمعة الوحيدة في مقبرة درب السيم بصيدا، هل كان ثمة دمع يطري تراب قبره؟

أم أنه نظر من حوله فلم يجد من أحد يقف عليه سوى عراق جريح كان يطلق صرخة ممزقة وهو يرى إلى سياب آخر، يوحد بين المنفى والقبر، ترى أي أسم كتب على شاهدة قبر الغريب؟ آدم المنفى أم سعدون الضائع؟ ولماذا لا نستعيد أسماءنا الحقيقية إلا في شهادات الوفاة وهي تبطل صلاحية الإنسان؟

لكن أية أمطار ستميز هذا الجسد وتنقله مع الريح الباكية نحو أهله:

(الرجلُ الذي قُتلَ البارحة

الرجلُ الذي يسهر دوماً

مع ملائكتِهِ السوداء

كان الجميع يصفونه بالسفالة

وعندما قُتلَ حقاً

بكى عليهِ الجميع.)

هل هي نبوءة؟ هل حقاً يعرف آدم وحده إذا ما مات مقتولاً أو حتف أنفه!

لكن لنجعل السؤال هكذا. هل الشعر الحقيقي، يحملُ معـنى النبوءة، لكن آدم الغائب، تحضر حقيقته من خلال قصائده الـتي

نقرأها في غيابه:

أوقفني في الغياب
وقال لي:
أريدك شاهداً
على من حضر.

بصوفية سلوكية مارقة بل بالتطرف في السلوك المارق، وصل إلى أبديته إذن، مسرعاً ومهفهفاً يتقدم بثبات نحو هتك الأسرار، ليكشفها قبل أن يكتشفها، لعله يترك تلك المهمة للآخرين، فقد دأب هو على أن يبعث برسائله للموتى بانتظام، ليذكرهم دائماً بموعد وصوله.

لكن أي موتى على الضفتين؟

عندما ذهب في تلك الرحلة ترك (الشاردة في أحجار الملكوت[1]) مخطوطة مبعثرة كظلاله في الحانات والمقاهي، وعدداً من القصائد المنشورة هنا وهناك، أو المخبأة لدى بعض الأصدقاء،كلها تدل على شعرية راسخة وتجربة مكتنزة المرارة، ليس كما يصطنعها البعض، بل تجربة عاشها آدم بوصفه التجربة الوحيدة في حياته كلها.

1 كان هذا هو العنوان المقترح لمجموعته التي أطلعني عليها قبل سفرته الأخيرة إلى بيروت ـ لكنه غير العنوان قبل أسابيع من موته، لتصبح "لا أحد" التي صدرت بعد رحيله عن منشورات كراس.

عذراً لهذا الإسطبل

في كل مرة كنت أسأل فيها آدم لماذا لم يطبع ديوانـه الأول حتى الآن؟ كان جوابه المعهود: قصائدي خيول برية ولا أرضى أن أضعها في إسطبل. ومع أن الإجابة لم تكن تخلو من سـخرية سوداء، فإن آدم رحل من بيننا تاركاً قصائده مبعثرة - كحياتـه - في كل مكان، فهل سينـزعج منا آدم ونحن نتأمـل خيولـه البرية في مجموعته الوحيدة التي حملت عنواناً نقض بـه عنـوان مخطوطته الشاردة في أحجار الملكوت ليصبح: لا أحد؟

لقد قرأت قصائد آدم مرات عدة، قرأ ا وهي يطلعني عليهـا قبل سفره إلى بيروت، وقرأ ا ونحن بصدد جمعها ومقارنتها بين ما تركه من مخطوطات لدى الصديق الشاعر أحمد محمد سليمان، وبين ما احتفظ له عندي من قصائد، وقرأ ا ثانية والـديوان في طور التدقيق والإخراج النهائي، وقرأ ا أيضا والديوان مطبـوع بصيغته الحالية، وقبل ذلك قرأت ما كان ينشره من قـصائد في الصحف وا لات.

وفي كل قراءة تعلن قصائده عن شعر صريح، شعر خـارج التيارات والمدارس والنـزعات، لكنه شعر داخل الشعر نفـسه، والتجربة التي توثق الألم بأوجاعه اللا زمنية، والمنفى بوجوديتـه، والماضي بأسطوريته. ولهذا، فلا ينبغي قراءة شعر كهذا بمعزل عن تجربته، ولعل آدم من القلائل الذين توحدوا مع كتابا م سـيرة وتوجهاً لستياً، فهو لم يكن معنياً كـثيراً بالتـأليف البلاغـي الخارجي، لكن صراحة شعره تقدمه لنا شاعر التجربة بامتياز.

إذ ليس ثمة حد فاصلٌ بين الحياة والموت لدى آدم حاتم إ ـما مصير دائم في ضفة واحدة ووحيدة، أما ما يشاع عن (مهرجان الحياة) فقد انفضت ـائياً من التاريخ الشخصي لآدم. انه ينتقـد الموت والحياة معاً وعلى درجة واحدة من الهجاء يلخص انتظاره القاسي بينهما:

(الموت لأنه لم يأتِ، والْحياةُ التي ذهبت هكذا كيفما اتفق)

في قصيدة "تلك هي حياتي" والتي كان الشاعر قد نشرها في مكان آخر تحت عنوان "ذئاب تقود نيزكا" يبـدأ آدم بتعريـف بسيط:

(جدولُ الدمِ الذاهبِ
إلى فَمِ الساحرة
تلك هِي حياتي).

و ـذا التعريف - ببلاغة سوداء - يقدم آدم صورة مـصغرة للدهشة الداخلية التي تسكنه، دهشة متشحة بالخوف، لكنه يتمتع بذاكرة متداخلة تلمع في أنفاقها صور شتى من "الحياة " الواقعية، ومن الحياة "الميتة" أو المستحيلة كذلك.

(انظر إلى الماضي كطفلٍ
يتفرس في صورةِ أبيهِ
الذي قتل في الحرب).

داخل جدل الحياة، الموت نفسه يجيد آدم طريق المرثيات! إنه يصيغها لنا بصوفية باطنية، تقترب من إشـراقات ابـن عـربي،

وتجليات الحلاج وشطحات أبي يزيد، وتذكرنا في الوقت نفسه بمراثي (ريلكه) حيث الطبيعة تغار مما عليها من أحياء فتعمل على استردادهم عبر لا نهائية الموت. لكن مراثيه تلك، يخلطها آدم - بإرادته - بغرض نقيض: الهجاء. فإذ يوجه "رسائل إلى الموتى" وإذ يبدو كأنه يرثي "الموتى" هو في حقيقة الأمر يهجو الحياة والأحياء فيها أيضا.. وأحيانا يقلب المعادلة، فيخاطب من في الحياة على أنهم أموات يستحقون الرثاء! وهكذا يفعل مع نفسه أيضاً:

(أوقفني بين الأمواتِ
وقَالَ لي:
انهض فأنت أجملُ الأحياء)

آدم إذن "هجاءٌ" أيضاً. أو هو هجاءٌ رثاء في الآن معاً! لكن ليس بذلك الهجاء المشحون بنزعات عدوانية أو التنكيل الصادر عن ذات مرضية. بل يصيغ آدم هجاءه بحكمة وتأمل ممزوجين بألم وإشفاق لأجل أولئك المتلفعين بشعارات تريد تغييب الشعر والوطن! كما في قصيدتي: "مالك الحزين" و" الساهرون" التي يوجهها إلى "الشويعيين في يوبيلهم الخمسين" وهذا المقطع من "رسائل إلى الموتى":

(وطني الصغير
أنت الذي قدمت النار والشعر
لِمن لا يعرفُها
أتساءل وأنا وحِيد في جنازتك

لماذا لم يرتفع نحيبي

في تلك الساعة، نحو الله؟)

في نهاية قصيدته "تلك هي حياتي" يتناسل التعريف المبسط الذي أشرت إليه ليقدم لنا آدم تعريفات متصادمة لا تخلو من القسوة معرفا أو ناكرا حياته:

(حكم إعدامٍ في صباحٍ جميلٍ

فرصةٌ كادت تغير مجرى الأمور

وكر الملائكة الذي تفكر نوافذُه بالهرب،

عاشق تحرس أحلامه سبعةُ مستحيلات

تلك هِي حياتي)

آدم حاتم أو "سعدون حاتم الدراجي" كما ورد في شهادة الميلاد، وربما في شهادة الوفاة أيضا! يفقد اسمه في الحياة ولا يستعيده إلا بعد موته. لكن أية حياة؟ حياة المنفى.

لقد اختار "سعدون حاتم الدراجي" اسم آدم وعاش به منذ خروجه من العراق عام 1978. فهل لذلك علاقة "بآدم "المطرود من الجنة؟

عاش آدم وفي داخله شخص آخر باسم آخر وذكريات أخرى يلتقي الشخصان أحياناً ويتبادلان الحديث وربما يختصمان، ولعل هذا ما يفسر لنا انشغال آدم في إظهار صوت مواز لرجل غامض في داخله، يتحدث عنه بحرية، وبضمير الغائب مما أكسب قصائده سحراً درامياً يتشكل عبر ما يسمى "تشيئ الذات " أي

جعلها شيئاً خارجياً، وهو ما يمثل التطور اللاحـق في قـصيدة الحداثة، حيث استبدال قصيدة "القناع " لدى السياب والبياتي، بإحالة الذات إلى تيهها، إلى سـؤالها الأزلي عـن جـدواها في معمعان غربتها واغترا ا مع الآخرين وفيهم أيضاً.

يمكن وصف قصيدة (من هو الشخص الذي كتـب هـذه القصيدة) بأ ا نموذج واضح ومثال دقيق لهذا "التشيؤ" في الذات:

(شخص تنازع عقده الثالثَ صنوف الزوال

يحيا على قممِ الْخسارة

وينتظر من الله أن يتوجه أميراً على الخراب،

في النهار ترفع يداه مطرقةَ العداوة

وفي الليل يمضي لإشعال الحرائق في قرى النوم

يحلم بالخيول وا وهراتِ

رغم أن جسده خالٍ من المعادن

سوى بضعةٍ من أزرارِ معطفِهِ الذي

صار من شدةِ التسكع يعرف الطرقات

إلى مخارف الجحيم).

وبالإضافة إلى ما يؤكده هذا المقطـع مـن ا مـاك آدم في مشكلات شخص آخر منفي في داخله، فإن المقطـع يمثـل - كذلك - تخطيطاً نفسياً لعوالم هذا الشخص، والذي يتنبـأ لـه الشاعر أن يزول قبل زوال عقده الثالث.

إ ا إذن تحول من تنميط الحداثة الشعرية في طورها الـ سابق، لصورة الرائي وتمجيد الذات، إلى عراء الذات تحت قـ سوة مـ ـا تعانيه وهي عزلاء من لواحق الإنشاد الزائدة.

عرف عن آدم أنه صياد الحانات ونديمها أيضاً، حـ ـتى أن أول لقاء لي به بعد وصولي إلى دمشق في خريف 1991 كـ ـان في "حانة " الريس في وسط دمشق، لكأنه كان يتمثل بقول طرفة، "ففي الحانات تصطد".

وألا تتضح "الحانة " بوصفها مكاناً خاصاً في قصائد الـ شاعر فذلك يحمل أكثر من إشارة، ليس أقل منها أن آدم الذي عـ ـاش متصعلكاً ومشرداً في حياته لم يقدم لنا مشهداً يومياً عابراً مـ ـن صعلكته المعهودة، لم ينشغل بتفصيلات الحياة الـ صغيرة، عـ ـن سؤال الحياة الوجودي، بجانبها الفلسفي العميق.

الحانة التي كان آدم على علاقة خاصة ا ليـ ـست إلا جهـ ـة أخرى يتأمل الشاعر "منها" حياته هناك دون أن يهـ ـتم كـ ـثيراً بنفعيتها الموضوعية الآنية أو يدعيها عرشاً في تاريخه الشخصي:

(لا أحد يصحح خطأ المْوتِ

كما تقولُ الشاعرةُ

التي أصادفها في الحانات كثيراً)

ثمة "لا أحد" في الحياة ولا أحد في الحانات "

الجميع يستحقون المراثي من آدم لأ ـ ـم ذهبـ ـوا بعيـ ـداً، أو يستحقون الهجاء لأ م تركوه وحيداً. ومع هذا يحذرنا آدم مـ ـن

الآخر الذي في داخله وكأنه يعتذر مسبقاً عما قد يقترف:

(احذروا هذا الفتي السكرانَ

ربما سيسيءُ إليكم

لا لشيء إلا لأنه أساءَ إلى نفسِهِ كثيراً)

يذكرنا آدم كثيراً بعبد الأمير الحصيري، الشاعر الرجيم والصعلوك الذي توفي في بغداد في السنة التي غادر فيها آدم العراق إلى المنفى، وبعمر يقارب العمر الذي توفي فيه أيضا!

لكن الحصيري، كان "شاعر الحانات " يفيض فيها شعراً وسكراً، لقد رأى فيها مكاناً آمنا خارج الحياة، أما آدم فقد غاص عميقاً في سؤال الألم في الحياة.

يقول الحصيري في ديوانه "أنا الشريد":

أنا الشريد فما للناس تذعر من

وجهي و رب من أقدامي الطرق

أنا الإله وندماني ملائكة

والحانة الكون والجلاس من خلقوا

بيد أن آدم لا يجد جلاساً في الحانات، لا للأسباب ذاتها التي أحالها الحصيري إلى شعر، بل لأن آدم معني تماما بإشكالية الوجود ببعده الباطن، إنه يرى إلى ظلام شامل يغيب كل شيء فيقرر أنْ يغيب هو أيضا.

الحانة بالنسبة لآدم مكان آخر للموت، لموت السكارى، أما

الفنادق فهي أمكنة لموت الغرباء، إنه الموت اللا عضوي، الموت المعنوي المتحقق في الحياة نفسها:

(سكارى المدينةِ ماتوا في حاناتِهم

وكل الفنادقِ مات فيها الغرباءُ

دونما سببٍ)

فكم ميتة مت في الحياة قبل أن تختار موتك الوحيد يا آدم ؟ وفي أي من هذه الأماكن؟

هنا أتذكر مقطعا للبياتي من قصيدة "سأبوح بحبـك للـريح والأشجار":

"يموت الشاعر منفياً أو منتحراً أو مجنوناً أو عبداً أو خـداماً في هذي البقعِ السوداءِ وفي تلك الأقفاصِ الذهبية "

وإزاء هذا المقطع أضع القطع الأول من قصيدة "رسـائل إلى الموتى" التي يقرر فيها آدم اختيار شكلَ موته:

(ما أكثر ما رأيت في الحياةِ

لذا وضعت بوصلةَ الضياعِ ورحلت

وإنْ كانَ علي

أنْ أحيا مجبراً

فستجدني ذات يومٍ قتيلاً في الوديان البعيدة)

صدر له :

في الشعر:

غير منصوص عليه ـ ارتكابات (دار الحضارة الجديدة ـ بيروت 1992)

المتأخر ـ عابراً بين **مرايا الشبهات** (دار الكنوز الأدبية ـ بيروت 1994)

محمد والذين معه (منشورات كراس ـ بيروت 1996)

النائم وسيرته معارك (دار الكنوز الأدبية ـ بيروت 1998)

أندلس لبغداد (دار المدى ـ دمشق ـ 2002)

اسكندر البرابرة (دار نينوى – دمشق – 2004)

في النثر والدراسات:

عبد الوهاب البياتي ـ كتاب المختارات (مقدمة في تجربته ومنتخبـات مـن أشعاره ـ دار الكنوز الأدبية ـ بيروت 1998)

ربيع الجنرالات ونيروز الحلاجين (دار نينوى – دمشق – 2003)

عراق الكولونيالية الجديدة – من ملحمة كلكامش إلى **خرائط كولومبس** (دار رياض الريس – بيروت – 2005)

الفتن البغدادية ـ فقهاء المارينـز وأهل الشقاق (دار التكـوين ـ دمـشق 2006)